

Das
deutsche Volk

dargestellt

in Vergangenheit und Gegenwart

zur Begründung

der Zukunft.

IX. Band.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Zweiter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel,
1853.

Geschichte
der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Zweiter Theil.
Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

Mit 16 Stahlstichen.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1853.

Inhalt des zweiten Bandes.

Einleitung.

Vierter Zeitraum.

Von Anfang des funfzehnten bis Mitte des sechzehnten Jahrhunderts.

Anhang.

Verzeichniß der Stahlstiche.

Einleitung.

Wenn der erste Theil dieses Werkes die Bildungsgeschichte der deutschen Kunst von ihrem Anfang bis ins funfzehnte Jahrhundert, mithin durch ein Jahrtausend zum Gegenstand hatte, so beschränkt sich der gegenwärtige zweite Theil, der ihren Ausgang im Mittelalter beschreibt, auf eine Zeit von wenig mehr als einem Jahrhundert. Der Inhalt aber dieses Jahrhunderts ist so reich und groß, daß kaum der doppelte und dreifache Raum des ersten Theils genügt, einen Umriß davon zu fassen. Dennoch bieten sich hier nicht jene Anhaltepunkte für die Gliederung wie im ersten Theil. Es gibt keine stark bezeichneten Ruhepunkte und Uebergänge, nach denen eine Eintheilung in Zeiträume zu machen wäre: vielmehr verfolgt die Kunst vom Anfang des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Weg unter demselben Einfluß, der wohl zuletzt an Stärke verliert, ohne aber einem stärkeren für eine wirkliche Neugestaltung Platz zu machen; mit Ausnahme der Architektur, die, ihren Schwesterkünsten stets voran, auch früher als sie die bis dahin wirksame nationale Eigen-

Einleit. thümlichkeit aufgegeben und den Weg bezeichnet hat, dessen Verfolgung die Aufgabe des dritten Theiles dieses Werkes sein wird.

Wir haben also nur Einen Zeitraum vor uns, und von den Künsten fast nur die Malerei, der in demselben die meisten Kräfte gehörten. Deutlich gesondert und in reicher Entfaltung treten aber die einzelnen Verzweigungen nach den einzelnen Länderstrichen heraus, und in ihnen bestimmte, mehr oder minder mächtige Individualitäten; aber Eine über Allen stehende Macht leitet die Entwickelung, und zwar im Gegensatz gegen den bisherigen Gang, und drückt ihr ein Allen gemeinsames Gepräge auf: die Macht der Wirklichkeit, der künstlerische Naturalismus.

Vierter Zeitraum.

Vom Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

I. Architektur.

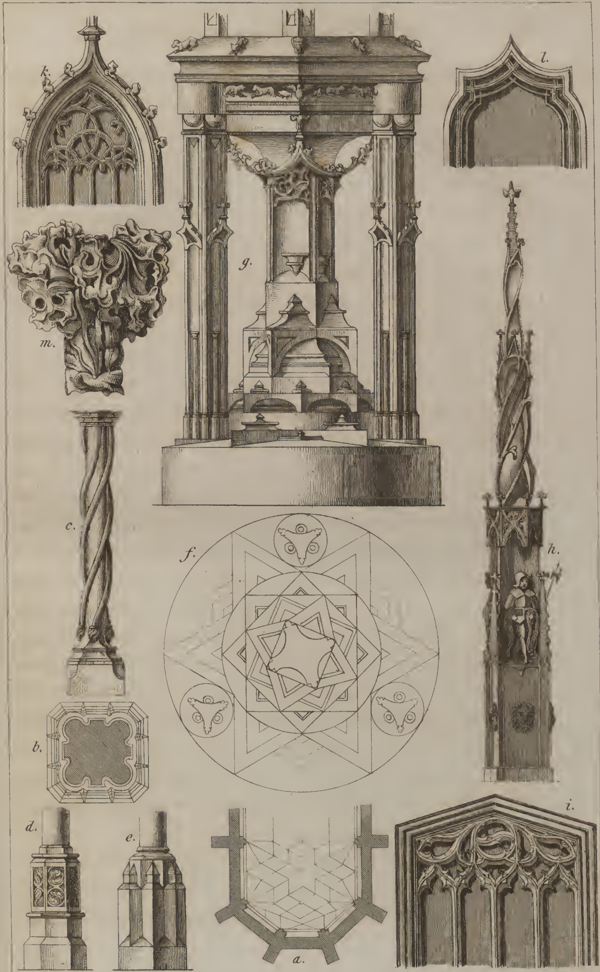
Der Trieb fortschreitender Bewegung führt die Menschheit zum Ziel vollkommener Entwickelung; derselbe Trieb führt sie aber auch darüber hinaus; nur kurz ist die Frist für die Ruhe am Ziel und rascher geht es abwärts, als aufwärts. Die Baukunst hatte mit der Gothik des 13. und 14. Jahrhunderts die Aufgabe eines langen Bildungsganges gelöst und stand mit der Größe und Stärke ihrer Gedanken, wie mit der Klarheit und strengen Durchbildung ihrer Gesetze gleichberechtigt neben der Baukunst des classischen Alterthums. Gegen das 15. Jahrhundert tritt sichtbar eine Abschwächung der Gedanken, eine Trübung der Anschauung, eine Vernachlässigung der Formen und ihrer Bedeutung ein, und wird dafür Ersatz gesucht in Reichthum, Mannichfaltigkeit, in überraschenden Folgerungen oder Abweichungen, und selbst in Nachahmung von Naturproducten an der Stelle architektonischer Gliederungen und Verzierungen.

Die spätere Gothik.

Die Pfeiler haben nicht mehr das geistige Gepräge, den Ausdruck der Kraft; Cylinder steigen an runden oder achteckigen Säulen auf und kein Blätterkranz bezeichnet die

4. Zeitr. Stelle des Umschwungs in das nun in ein Netzwerk aufgelöste Gewölbe (s. Taf. I. a.). Die acht Seiten des Pfeilers werden auch wohl concav gemacht oder in willkührlichen Profilen ausgeschweift. Die Halbsäulen werden an die Ecken gesetzt und derart angeschwellt, daß die Flächen daneben fast verschwinden und die Form des Achtecks aufgehoben ist, wie Fig. b. auf T. I. zeigt. Wo Säulen oder Säulchen vorkommen, wird die höchste Zierlichkeit angewendet, sie sind oft gewunden, ja wie aufgegangenes Tauwerk durchbrochen (s. Fig. c.); an den oft dick angeschwollenen Sokkeln sieht man vielfältige Ornamente, Hohlkehlen oder aufgelegte Ruthen in einfacher oder Kreuz-Windung, oder krystallinische Formen aller Art (s. Fig. d. e.); dazu ist hier ein überraschendes Spiel von Licht und Schatten bewirkt durch die sogenannte Ueberecksstellung, derzufolge immer Ecken über Flächen und umgekehrt zu stehen kommen, was besonders bei kleineren Prachtarchitekturen, Sacramenthäuschen, Brunnen rc. mit Vorliebe angewendet wird, wobei nicht selten aufsteigendes Maßwerk, selbst die Pyramidenspitzen, als bestünden sie aus Teig, gewunden, geknetet und selbst umgebogen erscheinen. S. unter f und g den Grundriß und den unteren Theil des Sacramenthäuschen von Fürstenwalde, und unter h den Fischkasten auf dem Markt in Ulm.*) — Die Umfassungsmauer, bis dahin fast nur auf die Pfeiler beschränkt, gewinnt wieder mehr Masse, die Fenster werden enger und kleiner. Im Stabwerk der Fenster, Galerien, Geländer rc. zeigt sich die Sucht nach Mannichfaltigkeit und Neuheit am unersättlichsten; nachdem man alles geometrisch Mögliche für erlaubt, die sogenannte „Fischblase",

*) Mehr Beispiele bei Kallenbach a. a. O. 77. 78. 79.



G. Feldweg sc.

einen zugespitzten Kreis, und das „Flamboyant", flammenartig 1. Zeitr.
geschwungenes und in einander gleichsam überfließendes Maßwerk, eingeführt, war fast keine Form mehr ausgeschlossen (s. T. I. i. u. k.). An den Strebepfeilern wird statt der gleichmäßig aufsteigenden Flächen die Ueberecksstellung angewendet, d. h. das obere Glied so auf das untere gesetzt, daß seine Ecken nicht auf dessen Ecken, sondern in die Mitte seiner Flächen treffen, und ihnen damit der Ausdruck der Widerstandskraft genommen; die Wasserschrägen werden sogar gegen ihre materielle Bestimmung ausgeschweift*); die Eckpfeiler der Thürme werden zu käfichtartigen Treppenhäusern ausgemeißelt. Der Spitzbogen verlor unter dieser Geschmacksumwandlung seine einfache Gestalt. Zuerst wurde die Einrahmung über ihm (s. Fig. k.), dann er selbst zugleich mit emporgezogen zu einer ausgeschweiften Form, die man den „Eselssattel", und wenn er aus der Fläche heraus nach vorn tritt, den „Frauenschuh" genannt hat.**) Außerdem wird auch der Spitzbogen jezuweilen aus zwei concaven Linien (s. Fig. l.), dann wieder sehr flach gebildet, oder mit einem Rundbogen verbunden, oder es tritt ganz flache, nur in den Ecken unterbrochene Ueberpfostung ein. Große, tiefe Hohlkehlen finden sich an den Thürlaibungen, die Rundstäbe werden zu Stäbchen verfeint, und wo sie zusammentreffen, durchkreuzen sie sich (s. Fig. l.) ***) Ja sie werden als wirkliches Zweigwerk, zuweilen sogar als Baumstämme mit abgehauenen Aesten behandelt.†) Das Laubwerk aber bekommt eine solche wellenförmige Bewegung und

*) Kallenbach a. a. O. 78. **) Beispiele vornehmlich bei Kallenbach a. a. O. 70.

***) Kallenbach a. a. O. 75. 79. †) Das. 84.

4. Zeitr. Knollen, als ob Rollen oder Kugeln untergelegt wären, und zuletzt wird es gar zu verschnörkelten Seeschwämmen (s. Fig. m.).

Inzwischen ist in den Bauwerken dieser Periode noch immer eine solche Fülle des alten Kunstgeistes enthalten, daß ihre Gesammtwirkung an Stärke den älteren kaum nachsteht und selbst in den Ausschweifungen der Phantasie der romantische Geist noch seine Zauber ausübt. Das bedeutendste Werk der Zeit ist der Münster von Ulm *), 486 F. lang (mit Mauern und Vorhalle), 205 F. breit, dessen Bau, angefangen 1377, im Anfang des 16. Jahrhunderts unterbrochen wurde, nachdem sein Thurm in der Mitte der Westseite mit einer reichen, prächtigen Vorhalle bis zum dritten Stockwerk, 234 F. hoch, aufgeführt worden war. Das Gewölbe des Mittelschiffes ist 141 F., das der Seitenschiffe 70½ F., das des Chors 90 F. hoch; das Mittelschiff ist 52 Fuß, die Seitenschiffe sind je 50 F. breit. Zwölf Fenster sind an jedem Seitenschiff, neun am Chor; ein großes nimmt die Westseite ein. Im Innern muß vornehmlich auffallen, daß die Pfeiler nur nach den Schiffseiten gegliedert sind, nach den Arkaden aber in glatten Mauerflächen aufsteigen. Als erste Meister des Münsters werden Heinrich und Michel (ohne Familiennamen) genannt, denen 1390 Ulrich Ensinger von Bern, dann dessen Söhne Caspar (1429) und Matthäus (1446) folgten. Letzterer war der erste Baumeister des Thurmes. Diesen auszubauen, wurde 1474 Matth. Böb-

Münster von Ulm.

*) Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters I. Das Münster zu Ulm von C. Mauch. Ulm. Kallenbach a. a. O. 70.

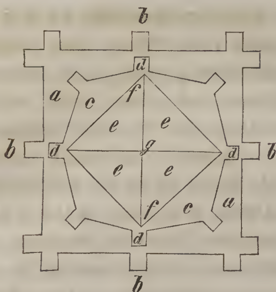
linger von Eßlingen berufen; da aber der Bau zu sinken begann, mußte er sich 1492 vor der Rache des Volks flüchten. Nach ihm kam Burkhard Engelberger aus Hornberg, stützte den Bau und führte ihn soweit, als wir ihn jetzt sehen. — 4. Zeitr.

Der Dom zu Frankfurt am Main ist gegründet im 13. oder 14. Jahrhundert, gehört wegen seines Thurmes*) vom J. 1415, weitergebaut nach dem Plane des Hans von Ingelheim von 1480, hierher. Seine Spitze fehlt ihm. — Ein sehr anmuthiges Beispiel des Styles ist die Frauenkirche in Eßlingen, deren Thurm 1460 von Matthäus Böblinger gebaut ist. Ferner gehören hieher die Liebfrauencapelle zu Würzburg 1377—1479; S. Martin zu Landshut in Bayern 1432—1478, mit einem 448 F. hohen Thurm; die Frauenkirche in München 1468—1494, mit in das Innere gezogenen Strebepfeilern und zwei sehr schmucklosen Thürmen, aber von vortrefflichen aufstrebenden Verhältnissen; die Peter- und Paulskirche zu Görlitz 1423—1473; die Marienkirche zu Zwickau 1453—1536; die Liebfrauenkirche zu Halle 1529; das Schiff des Domes zu Erfurt 1472, des zu Merseburg 1500; der Dom zu Freiberg im Erzgebirge nach 1484; die Nicolaikirche zu Zerbst 1446—1494. Dom zu Frankfurt, und andere Kirchen.

Ein etwas abweichendes Gepräge erhielt die Gothik in den deutschen Niederlanden, in Brabant, Flandern und Holland. Von Anfang an war der Einfluß des Romanismus, wie er die französische Gothik beherrscht, hier sichtbar geblieben und auch in der späteren Zeit, welcher Gothik in den Niederlanden.

*) Mollers Denkmale I. Kallenbach a. a. O. Taf. 68.

4. Zeitr. die Hauptmonumente angehören, streiten sich französische und deutsche Elemente um den Vorrang. Die Portale sind häufig durch Vorbauten mit oder ohne Thurm verdeckt. Die Mittelschiffwand ist in der Regel beibehalten, aber mit allerhand Maßwerk ausgelegt; die Gewölbrippen sind zuweilen sehr schwerfällig profiliert und gegen die Widerlagen hin gekreuzt und mit dünnen Säulchen untersetzt. Säulen statt der Pfeiler sind nicht ungewöhnlich, auch Halb- oder Dreiviertelssäulen an Pfeilern. Die Strebepfeiler sind schmucklos, oft sogar, um Capellen zu gewinnen, zum inneren Bau gezogen, Strebebogen finden sich meist nur am Chor. Die Fenster haben keine Giebel, so daß die Horizontale des Hauptgesimses hier überwiegt. Dagegen fehlt an der Vorderseite das französische Princip der Portalmassen, Galerien und Rosetten; das Licht wird durch ein hohes Spitzbogenfenster ins Mittelschiff geleitet. Den wesentlichsten Unterschied von rein deutscher Gothik tragen die Thurmbauten. Zwar der verticale Trieb ist unverkennbar, die Verhältnisse der aufsteigenden Massen sind von großer Schönheit; allein der schon angefügte Treppenthurm unterbricht die Gesammtwirkung; nachtheiliger aber noch wirkt die Spaltung des ganzen Gebäudes in zwei Hälften von oben nach unten. Der viereckige Unterbau (a) ist nehmlich zweitheilig mit einem Strebepfeiler (b) in der Mitte; der Uebergang ins Achteck (c) geschieht so, daß keine Seite desselben mit einer des Vierecks parallel geht, somit nicht nur ganz unvermittelt, sondern ohne wirksamen Gegensatz, indem der mittlere Strebepfeiler (so gut wie die andern) sich, und demnach die Zweitheilung ununterbrochen fortsetzt, und selbst über den Schluß des Achtecks hinaus, in der von demselben aufsteigenden vierseitigen Pyramide (e), ohne



Ruhepunkt, weil deren Kanten (f) auf ihm aufsitzen, bis zur obersten Spitze (g) hinaufleitet.

Die hieher zu rechnenden kirchlichen Denkmale*) sind vornehmlich die Neue Kirche zu Amsterdam von 1408; S. Jacob zu Lüttich, daran noch im 16. Jahrhunderte gebaut wurde, S. Rombaud in Mecheln aus dem 15. Jahrhundert; der Dom zu Antwerpen (der Thurm von Hans Amel 1422—1518) mit sieben Schiffen, und Pfeilern, die zum Theil ohne Basis aus der Erde schießen und ohne Capitäl in die Gewölbe übergehen. Hier und am Dom in Mecheln ist besonders der Thurmbau in oben angegebener Weise durchgeführt. Die drei Thürme von S. Peter in Löwen, 536 F. hoch projectiert (das Modell nebst Zeichnung steht im dortigen Rathhaus), sind nie zur Ausführung gekommen.

Einzelne kirchliche Denkmale.

Von kleiner Architektur ist besonders hervorzuheben das Sacramenthäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg**) von Adam Krafft von 1496, das inner-

Kleine Architektur. Tabernakel.

*) Abbildungen bei Chapuy, Le moyen age pittoresque. **) Altd. Meisterblätter Pl. 7. Eine perspectivische Ansicht von Geißler.

4. Zeitr. halb erhöhter Schranken thurmartig 64 Fuß hoch emporschießt, und gleich einer Pflanze beim Anstoßen an das Gewölbe sich spiralförmig umbiegt, so daß das Material, aus dem es gehauen und gebaut, nicht mehr zu erkennen ist, und darum lange Zeit für eine formbare Steinmasse gehalten wurde. Aehnliche Tabernakel, zum Theil wohl von Krafft selbst, finden sich in der Klosterkirche zu Heilsbronn, den Kirchen zu Fürth, Kalchreuth und Kazwang, ein besonders schönes in der Kirche von Schwabach, das höchste und zierlichste von 90 F. Höhe, im J. 1469 angefangen, im Münster zu Ulm. Hier treffen wir noch auf mehre jener kleinen Architekturen, in welchen die spätere Gothik sich mit besonderer Lust erging, namentlich auf eine mit einer Thurmpyramide überdeckte Kanzel, einen Taufstein von ausgeschweifter Form, mit vielem verschlungenen Ornament, einen schönen Weihwasserkessel ꝛc. In Ulm sehen wir auch an dem Marktbrunnen, dem sogenannten Fischkasten (s. Taf. I. h.), einer Art dreiseitigen Obelisks mit Pfeilerchen, Nischen, Stäbchen ꝛc., ein Beispiel der nahebei äußersten Verdrehung gothischer Formen.*) Unter den kleinen Architekturen zeichnen sich noch aus das kleine Sacramenthäuschen in der S. Nicolaikirche zu Jüterbogk**), das in der Kathedrale des Bisthums Lebus zu Fürstenwalde in der Mark Brandenburg***), und als Beispiel des ausschweifendsten spätgothischen Geschmacks der Taufstein in der Severikirche zu Erfurt mit einem bis an das Gewölbe reichenden, vielverschlungenen und gewundenen Tabernakelbau.†)

Andre Denkmale.

*) Mauch, Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters. **) Puttrich a. a. O. II. 24—27. ***) Kallenbach a. a. O. 80. Das Untertheil auf unsrer Taf. I. g. †) Puttrich a. a. O. II. 28—30.

An den nichtkirchlichen Gebäuden dieser Zeit tritt vornehmlich vermehrte Ornamentik und eine unglaubliche Mannichfaltigkeit von Formen, Bogen und Gliederungen uns entgegen. 4. Zeitr. Nichtkirchliche Gebäude.

So ist am Rathhaus zu Stargard von 1510*) das Giebelfeld mit Ornamenten geradezu überspонnen. Auch die Rathhäuser zu Ulm und Prag, der Rathhausthurm zu Cöln u. s. w. müssen als Bauten mit sehr reicher Ornamentik genannt werden. Allein weitaus die glänzendsten Bauten dieser Art haben die Niederlande, wenn auch die Fehler der späteren Gothik, durch die Ueppigkeit des wachsenden Wohlstandes begünstigt, hier stärker hervortreten. Ein mächtiges Gebäude ist das Rathhaus zu Brüssel**) von 1420—1441 mit einem 365 F. hohen Thurm nach dem oben beschriebenen belgischen System. Die Eckpfeiler sind in Thürmchen verwandelt; die Fenster sind viereckig, aber zum Schein spitzbogig, nehmlich im blinden Spitzbogen eingerahmt; die Zinnen sind durchbrochen, also zum bloßen Ornament gemacht. Am Rathhaus zu Oudenaerde von 1400 sind die Wandflächen mit Stabwerk bedeckt, die Fenster spitzbogig mit vortretender Verdachung und reichen Strebepfeilern zwischen sich, und einer durchbrochenen Dachgalerie (Attike) an der Stelle der Zinnen. — Alle aber überbietet an luxuriöser Pracht das Rathhaus zu Löwen***) von 1448, an welchem sogar aus der Spitze der Giebel Thürmchen aufsteigen, Thürmchen und Pfeiler in zahllose Stockwerke von kleinen Nischen abgetheilt sind, durchbrochene Zinnen und eine Galerie in Flamboyant das

Rathhäuser zu Stargard, Prag, Ulm, Cöln, Brüssel, Oudenaerde, Löwen.

*) Kallenbach a. a. O. 83. — **) Chapuy a. a. O. II. 157. — ***) Abbildung bei Chapuy a. a. O.

4. Zeitr. Hauptgesims und ein Blätterkamm den First ziert; freilich aber dabei die Zeichnung der Gliederung allen Charakter verliert und das Blatt-Ornament zur Koralle wird.

Schloß zu Meißen, Unter den fürstlichen Wohnungen der Zeit ragt vor allen durch Schönheit der Lage und Anlage, durch Mannichfaltigkeit und malerisches Detail das Schloß zu Meißen*), die sogenannte Albrechtsburg hervor. Es ist ein Complex von vielen Gebäuden und umfaßt außer der Domkirche die bischöfliche Residenz, das burggräfliche und das markgräfliche Schloß. Das landesherrliche Schloß ist von dem Kurfürsten Ernst und seinem Bruder Albrecht von Sachsen durch den Baumeister Arnold von Westfalen erbaut 1471—1483. Es lehnt sich mit seinen vier Stockwerken (mit Einschluß des Dachgeschosses) an die Nordseite des Domes an, hat an der inneren Vorderseite einen aus dem Achteck construierten weiten, offenen und prächtigen Treppenthurm mit drei großen hallenartigen Altanen über einander. Die Fenster sind hoch, von ungleicher Breite und haben einen aus concaven Bogentheilen gebildeten oberen Abschluß und entsprechende Kreuzstöcke. Die Zimmer sind gewölbt, und zwar zuweilen in kunstreichem Fachwerk, wobei es vorkommt, daß das Gewölbe auf ein Paar Mittelsäulen ruht, die mit einander und mit der Wand durch Spitzbogen verbunden sind. Die Säulen wachsen palmenartig in Versetzungen aus einem dicken Untersatz zu einem immer dünner werdenden Schaft auf, der sich endlich ohne Capitälunterbrechung in die Gewölbrippen ausbreitet. — Das Heidelberger Schloß, diese Krone deutscher Fürstenwohnungen, gehört nur mit einem sehr kleinen Theil, dem sogenannten Rup-

zu Heidelberg.

*) Puttrich a. a. O. I. 10.

rechtsbau und den Vergrößerungen desselben durch Friedrich den Streitbaren in diese Periode, so daß es besser sein wird, dasselbe später aufzuführen. — Dasselbe gilt von dem Schloß zu Altenburg, dessen erhaltene Theile aus alter Zeit, mit Ausnahme der Kirche, kein oder wenig monumentales Gepräge haben, während seine Hauptmassen in eine viel spätere Zeit fallen. — Ritterburgen fingen jetzt schon an in Verfall zu gerathen; Neubauten, wenn ja deren vorkamen, trugen keine besonderen Merkmale.

4. Zeitr.

Schloß zu Altenburg.

Ritterburgen.

II. Sculptur.

Stylveränderung.

Bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts hatte sich ohne wesentliche Veränderungen der von einem idealistischen Formensinn gebildete Styl durch ganz Deutschland erhalten. Da trat plötzlich eine Veränderung ein, die der deutschen Kunst eine durchaus andere Gestalt gab, und die bei der großen Menge von Werken, die nun entstanden, viel mehr als die frühere im Gedächtniß der Menschen geblieben ist. An die Stelle allgemeiner, idealistischer Auffassung trat eine realistische, individuelle Naturnachahmung, an die Stelle flüssiger und weicher Formen magere, hart markirte, mit eckigen Bewegungen, vornehmlich ein scharfgebrochener Faltenwurf, und eine gesteigerte Lebendigkeit des Ausdrucks. In größerer Fülle und Stärke wurden Farben, Gold und Silber als Ueberzug der Sculpturen verwendet und durch Nüancirung der Farbentöne der Schein der Natürlichkeit auf's Höchste gesteigert. Anfangs wurde die Neuerung mit Mäßigung gehandhabt, bald aber schwand die Erinnerung an das ursprüngliche Schönheit- und Formgefühl; die Zeichnung wurde immer schroffer, die Massen immer mehr zerbrochen und zersplittert, die Vorbilder für

4. Zeitr. Charaktere und Ausdruck wurden immer niederer gegriffen.

Ursachen derselben. Woher kommt nach so vielversprechenden Anfängen diese Verirrung, unmittelbar vor dem letzten Schritt zur Vollendung, und bei offenbar erhöhter Kunstfertigkeit und bei so großem Reichthum an Talenten die Verschlechterung? Die Antwort auf diese auch für die Gegenwart wichtige Frage wird nicht zu schwer zu finden sein.

Die Kunstgeschichte zeigt uns fast überall den gleichen Entwickelungsgang der Kunst in der fortgesetzten Annäherung des Ideals an das Leben. Das erste Hülfsmittel, das angewendet wird, der noch unvollkommen gebildeten Gestalt den Schein des Lebens zu geben, ist die Farbe: ein noch so unförmlicher Kopf wird plötzlich natürlich, sobald man ihm Haare und Augäpfel färbt, rothe Lippen und Backen aufsetzt und dergl. Aber die Sculptur in ihrer Entwickelung spürt, daß dies ein bloßes Ersatzmittel ist, und daß ihre Aufgabe, aber damit auch ihre Grenze in der Vollendung der Form besteht. Ist nun der schöpferische Formensinn kräftig genug in einem Volk, um zu dieser selbstständigen Durchbildung vorzudringen, so wird im Fortgang der Entwickelung der Gebrauch des Hülfsmittels nach und nach beschränkt und zuletzt aufgegeben. So sehen wir es bei den alten Griechen, so bei den Italienern des Mittelalters; die ägyptische Sculptur dagegen mit ihrer Starrheit konnte die Farbe nicht entbehren. Die deutsche Sculptur, angelangt an der Stelle, wo sie durch feinere Durchbildung der Form mit eigenen Kräften die Vollkommenheit hätte erreichen können, wirft die bisherige Unterstützung, die Farbe, nicht weg, sondern gibt ihr vielmehr einen größeren Umfang, und damit Vollmacht über sich selbst und ihren

Styl; wobei unerörtert bleibe, ob das vorherrschend ange- 4. Zeitr.
wendete Material (Lindenholz) Ursache oder Folge der Vorliebe für bunte Bildwerke gewesen, zumal ja dem Holz so gut die Farbe des Marmors als jede andere gegeben werden kann. Nun aber gehört noch nicht einmal ein besonders empfindliches Auge dazu, um wahrzunehmen, daß unter einem Farbenüberzug, namentlich einem kräftigen, die feineren Formenunterschiede und Uebergänge nicht mehr sichtbar sind und daß somit die zarteren Modulationen in den Flächen der Gesichts- und Körpertheile, wie vornehmlich der Gewänder nicht nur überflüssig, sondern, weil sie zu unwirksamen Massen führen, geradezu nachtheilig sein müssen. So wurde die Sculptur durch die Farbe, die sie nicht aufgeben wollte, gezwungen, auf die feinere Durchbildung der Form zu verzichten, vielmehr um für die bunte Fläche Licht- und Schattenwirkung zu gewinnen, die Formenunterschiede deutlicher hervorzuheben, Muskeln und Knochen stark auszuprägen und die Gewänder in scharfkantige, vieleckige Winkel und Vertiefungen zu brechen. Folgerichtig mußten alle Bewegungen spitzer, alle Contraste in den Charakteren schärfer, die Bezeichnung der Empfindung greller werden. War man so im Eifer, die Natur täuschend nachzuahmen, allmählich in eine eben so willkührliche als unschöne Formengebung gerathen, so suchte man die verletzte Wahrheit damit zu versöhnen, daß man seine Vorbilder für Charaktere und Darstellungen aus den natürlichsten, weil ungebildetsten, Kreisen des Lebens holte, ein Mittel, das allerdings große Lebendigkeit und eine Fülle von Naivetät in die Kunst brachte, aber auch eine höhere Ausbildung derselben unmöglich machte und sie vielmehr in Rohheit und Gemeinheit ausarten ließ. Aber noch eine andere Folge ergab sich:

4. Zeitr. Einmal abgekommen von dem Wege idealer Auffassung, konnte die Kunst keine andern Eingebungen mehr haben oder brauchen, als aus der Wirklichkeit. Mithin mußte auch die Bekleidung der Gestalten ihren allgemeinen oder fremdartigen Charakter aufgeben und mit einem besonderen und bekannten vertauschen, und Altes und Neues Testament, Juden, Heiden und Christen, Männer und Weiber, Gerechte und Ungerechte nahmen zu den individuellen Körper- und Gesichtszügen noch die individuelle, landes- und stadtübliche Tracht an, so daß man im Kunstwerk — es mochte darstellen, was es wollte, doch — vollkommen zu Hause blieb, wobei noch der Vortheil bunter Mannichfaltigkeit, hervorstechender Contraste und bei vornehmen Personen, wie den drei Königen u. s. w., Gelegenheit zu Entfaltung von Pracht und Glanz, von Reichthum in Gold und Edelgestein gegeben war. Bei einem so auf den sinnlichen Eindruck und auf einen sehr niedrigen Standpunkt berechneten Bestreben war an die Herstellung des bereits in das Hochrelief ausgearteten Reliefstyls nicht zu denken; vielmehr entstanden nun förmlich geschnitzte Gemälde mit Vor-, Mittel- und Hintergrund, mit Gebäuden, Bäumen und Felsenlandschaften, mit Oben und Unten, Außen und Innen, wie sie noch heut zu Tage die Bauern und Kirchendiener in Bayern und Tyrol unter dem Namen „Krippen" zusammensetzen. Was auch in dieser Richtung von einzelnen Künstlern Achtungswerthes, selbst Vorzügliches geleistet worden, immer liegt der Druck eines unfreien und beengenden Geschmackes darauf, und eine große, allgemeine, für alle Zeiten gültige Bedeutung konnte diese Kunst selbst durch ihre größten Talente nicht erlangen.

Der erste Anstoß zur Einführung dieses neuen Styls scheint von Flandern ausgegangen zu sein, wo (namentlich in Tournay, Dinant, Mons ꝛc.) bereits im 14. Jahrh. eine sehr ansehnliche Bildhauerschule thätig war, deren Meister nicht nur bei ihren Bildnißgestalten auf Grabsteinen, sondern auch für die Ideale der Madonna, des Christkindes und der Heiligen eine bildnißähnliche Nachahmung der Natur bis auf Abmagerungen und zufällige Falten der Haut als Vorschrift befolgten und alle Einzelnheiten naturgetreu mit Oelfarbe bemalten. Den Umfang der Wirksamkeit dieser Schule kennen wir noch nicht, aber die außerordentliche und nothwendig imponirende Vollkommenheit ihrer Leistungen geht aus Grabdenkmalen hervor, wie das des Colard de Feclin von 1341, auf welche man erst neuerdings aufmerksam geworden ist.*) Abgesehen von ihrem Einfluß auf die Malerei, von dem später die Rede sein wird, müssen wir an eine große Ausbreitung ihrer Thätigkeit glauben, da sich selbst in Italien Schnitzwerke Brabanter Meister finden, wie die Altäre der „duo Alemanni de partibus Brabantiae Henricus et Guillelmus“ von 1433 im Dom und in S. Francesco zu Ferrara, Bildnereien mit mageren Formen, aber frappanter Natürlichkeit.

4. Zeitr. Herkunft des neuen Styls.

In Deutschland wurde diese Kunstweise mit dem buntbemalten Altarschnitzwerk, das man schlechtweg „niederländische Arbeit“ genannt zu haben scheint, mit großer Begierde aufgefaßt und in solcher Ausdehnung angewendet, daß noch jetzt nach so vielen Veränderungen und Zerstörungen selten ältere Kirchen in Städten oder auf dem Lande gefunden werden, in denen nicht ein Denkmal derselben auf-

*) Mittheilungen von G. F. Waagen, Kunstblatt 1848. No. 1.

4. Zeitr. gestellt wäre, das denn freilich in sehr vielen Fällen die Erklärung liefert, warum die Bildschnitzer der Schreinerzunft einverleibt waren, während ein ander Mal die hinzugefügten Gemälde von dem Schnitzwerk bedeutend an Kunstwerth übertroffen werden.

Sculptur in Schwaben. Die schönsten Werke der Art finden wir in den Kirchen und Klöstern von Schwaben, in den ehemaligen Reichsstädten, wo ein sehr reges Kunstleben herrschte und wo eine mildere Sinnesrichtung noch lange Zeit ein edleres Formgefühl aufrecht erhielt. Der erste Meister, von dem Fritz Herlen. wir einige nähere Kunde haben, ist Fritz Herlen von Nördlingen, der um die Mitte des 15. Jahrh. nach den Niederlanden gegangen war, die dortige Kunstweise zu erlernen, nach seiner Rückkehr 1452 in Ulm, später in Rothenburg a. d. Tauber, Bopfingen, Nördlingen 2c. ziemlich große Arbeiten ausführte und 1491 in seiner Vaterstadt starb. Mit Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß er Bildschnitzer und Maler war, da an dem Rothenburger Altarschrein, bei welchem die Gemälde von untergeordnetem Werthe sind, ausdrücklich geschrieben steht: „Dieß Werk hat gemacht Friedrich Herlen Maler 1466", und weil er im Nördlinger Bürgerbuch vom J. 1467 eingetragen ist als „Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen kann". Das bedeutendste seiner Werke ist der obenerwähnte Altarschrein in der S. Jacobskirche zu Rothenburg, dessen Flügelthüren acht Gemälde aus der Geschichte der h. Jungfrau enthalten und auf dessen Staffel Christus mit den Aposteln gemalt ist, während ein großes in Holz geschnitztes Crucifix mit Maria, Johannes, Jacobus, Magdalena, Antonius und einem h. Bischof den Mittelraum einnimmt und ein gegeißelter Christus in kleinerem Maß-

stab, aber gleichfalls Schnitzwerk, in der gothischen Bekrö- 4. Zeitr.
nung des Altars angebracht ist. Der Styl der niederländischen Schule ist an diesen Gestalten, an Gesichtszügen, Tracht, Faltenwurf, Bemalung unverkennbar, allein die Bewegung der Gestalten ist freier, die Formen sind voller, einfacher, kräftiger, und die Bemalung ist mit großer Genauigkeit, selbst mit der Absicht, die Schattenwirkung stellenweis zu verstärken, ausgeführt. — In ähnlicher Weise ist das Altarschnitzwerk der Hauptkirche in Nördlingen von 1474, so wie das der Kirche zu Bopfingen von 1472 gearbeitet. — Ein anderer Meister dieses Fachs ist Peter Lohkorn von Hall, der um 1487 thätig war, und welchem mit Wahrscheinlichkeit das Altarwerk der Michaeliskirche in Hall zugeschrieben wird, eine Grablegung Christi in lebensgroßen Figuren. Der heilige Leichnam wird von Nicodemus und Joseph von Arimathia an Haupt und Füßen gehalten, dahinter stehen die drei Marien mit Johannes, die Mutter mit gefalteten, der Jünger mit erhobenen Händen, die Andern mit Salbgefäßen. — Zu den bedeutenderen Werken der Zeit und Schule gehören noch das Altarwerk in der Hauptkirche zu Gemünd, die heiligen Familien, nehmlich Anna mit den drei Marien und ihren Kindern, eine besonders feingefühlte, ausdrucksvolle Arbeit; das Schnitzwerk in der Wallfahrtkirche zu Kreglingen an der Tauber mit einer Himmelfahrt und Krönung Mariä*); der Hochaltar von Blaubeuern mit der Jungfrau auf der Mondsichel (unbefleckte Empfängniß) und Heiligen zur Seite, auch Scenen aus der Kindheitgeschichte Christi in Relief an den Innenseiten der inneren Altarflügel; zwei Altäre in

Peter Lohkorn

und Andere.

*) Jahreshefte des Württemb. Alterthums-Vereins. Erstes Heft.

4. Zeitr. der Kirche zu Tiefenbronn, der eine mit einem sogenannten Vesperbild (oder „Pietá", der todte Christus im Schooß der Mutter) mit Heiligen und ein älterer (von 1431) mit

Lucas Moser. der Himmelfahrt der h. Magdalena von Lucas Moser, u. a. m. Als ein besonders charakteristisches Beispiel des Styls dieser schwäbischen Bildschnitzwerke, der naturalistischen Formen in den Gesichts= und Körpertheilen, der eckigen Bewegungen und scharfen kleinknittrigen Faltenbrüche füge ich ein Stück aus dem Kreglinger Altar hier bei. Vornehmlich scheint Ulm ein Sammelplatz bildschnitzerischer und bildhauerischer Thätigkeit gewesen zu sein, wenn auch die Sculpturen am Münster, selbst die besseren in der Vorhalle, keinen Glanz des Ruhmes auf sie werfen. Ein sehr ausgezeichneter Meister aber war

Jörg Syrlin d. A. Jörg Syrlin der Aeltere, der von 1468 bis 1474 die Chorstühle im Münster zu Ulm aus Eichenholz geschnitzt hat. Es sind drei Sitze mit Gebetpult am Rücken des Kreuzaltars, und zweimal zwei Sitzreihen in der Längenrichtung des Chors mit 89 Sitzen und reich verzierten Rückwänden mit Pfeilerthürmchen, Nischen und Giebeln. An den Gebetpulten der vorderen Reihe sind die überlebensgroßen Brustbilder links von Dichtern und Weisen, rechts von den Sibyllen des Alterthums; an den Gebetpulten der zweiten Reihe, die zugleich der ersten als Rücklehne dienen, die Brustbilder links der Propheten, rechts alttestamentlicher Frauen, endlich in den vorspringenden Giebelfeldern der Rücklehne links Apostel und Märtyrer, rechts christliche heilige Frauen, Jungfrauen und Märtyrerinnen, am Querstuhl aber ganz oben in einer Nische Christus als Richter mit dem Schwert in der Hand, aus Eichenholz. An den unteren Seiten der aufzuschlagenden Sitze hat sich der Humor mit allerhand Spott und Spas seinen Platz



wäbische Sculptur. L. Friedrich sc

gesichert, und reiches Ornament und Stabwerk in Relief oder durchbrochen ist überall angebracht. Einen bunten Farbenüberzug hat dies Schnitzwerk nicht. Dafür ist es von großer Vollendung in der Form, ohne die üblichen Uebertreibungen, Magerkeiten und Härten, von lebendigem aber durch Schönheit gemäßigtem Ausdruck. — Jörg Syrlin soll nachmals nach Wien gegangen sein, wo man ihm die Chorstühle in der Stephanskirche zuschreibt. In Ulm ist noch ein zierliches, aber wegen der manierirten Gothik weniger rühmliches Werk von ihm, der bereits früher erwähnte und auf Taf. I. abgebildete Fischkasten von 1482. Von seinem Sohn, Jörg Syrlin dem Jüngeren, und ziemlich in seiner Weise sind die Chorstühle der Klosterkirche in Blaubeuern v. 1493 und der Kanzeldeckel des Ulmer Münsters v. 1510. Viele andre ähnliche Arbeiten in Schwaben, namentlich zu Hall, Tübingen, Constanz ꝛc., besonders aber der prächtige Beichtstuhl des Herzogs Eberhard im Bart zu Urach in der Amanduskirche, weisen auf eine gemeinschaftliche Schule und einen Zusammenhang mit den Meistern Syrlin hin. Aber schon um den Anfang des 16. Jahrh. lassen bildnerische Kräfte und Gefühl in der Schule von Ulm bedeutend nach, wie u. a. an dem Altarschnitzwerk im Dom v. 1521 (das ohne Beweis einem Daniel Mouch zugeschrieben wird), Maria mit Heiligen, recht sichtbar ist.

4. Zeitr.

Jörg Syrlin d. J.

u. Andere.

In welcher Beziehung die schwäbischen Meister überhaupt zu einander gestanden, dürfte schwer zu ermitteln sein; im Allgemeinen tragen ihre Arbeiten, sie mögen in Constanz sich finden, wie die Domthüren von Symon Haider von 1470, oder das Altarschnitzwerk mit dem Tode Mariä im Dom von 1460—66, oder im Breisgau, wo der Domcapitular Hirscher ausgezeichnete Denkmale gesam-

Symon Haider.

4. Zeitr. melt, oder in Augsburg, wo an den Domportalen viele Sculpturen in Stein ausgeführt sind, wesentlich übereinstimmend den oben angegebenen Charakter.

Sculptur in Franken. Merklich abweichend davon bildet sich die fränkische Schule aus. Nachdem in Nürnberg das auf Schönheit und Anmuth gerichtete Streben Seb. Schonhofer's und seiner Schule durch den von Flandern aus verbreiteten Realismus verdrängt worden, verlor auch dieser sehr bald, was ihm noch an Größe und Einfachheit vom alten Styl verblieben war, und die derbe fränkische Natur suchte und fand nur noch in grellen Contrasten Anregung und Befriedigung. Der Meister, dessen Wirksamkeit hier vor Andern in Betracht kommt, ist Michael Wohlgemuth (1434—1519). Michael Wohlgemuth. Aus seiner Werkstatt ist eine sehr große Anzahl jener aus Gemälden und buntem Schnitzwerk zusammengesetzten Altarschreine hervorgegangen, die wir in Franken und den benachbarten Gegenden antreffen, und an denen wir sehen, wie vieler handwerksmäßiger Hände er sich zum Herstellen derselben bedienen mußte. In den Kirchen zu Schwabach, Hersprück, Heilsbronn u. s. w., in Nürnberg vielfältig, finden sich solche Arbeiten, zum Theil sehr umfangreiche und in ihrer Art ausgezeichnete. Das vorzüglichste aber dieser Wohlgemuth'schen Altarschnitzwerke besitzt die Marienkirche von Zwickau. Es ist vom J. 1479, und enthält neun weibliche Figuren in Lebensgröße, eine jede aus einem Lindenstamm geschnitzt: im mittleren Schrein Maria auf dem Halbmond mit Katharina, Salome, Blandina und Agatha, und an den Flügelthüren Cäcilia und Magdalena, Barbara und Dorothea. In der Staffel ist Christus mit den Aposteln angebracht, hinter den o. g. Heiligen kleine Prophetenfiguren; an den Flügelthüren sind Gemälde. Nur einige Aeußerlichkeiten, der Goldgrund hinter den

Figuren, die großen tellerförmigen Heiligenscheine, auch wohl Motive in der Composition und ein Suchen nach Wohlgefälligkeit in den Gesichtern der Frauen erinnern noch an die niederdeutsche Schule. Aber in den scharfwinklichten Bewegungen und Falten, in den gedrehten und ausgebogenen Stellungen, den schmalen Körpern und mageren Formen tritt — wenn auch in großer Mäßigung — die Sinnesweise Wohlgemuth's klar hervor. Sorgfältig bildnißartig sind die Gesichter bemalt, an den Fingernägeln sind sogar die Schmutzränder nicht vergessen, Krone, Haare, Mäntel sind vergoldet, die Untergewande von verschiedenen Farben mit goldenen Blumen und Punkten verziert, auch das Futter der Mäntel von verschiedenen Farben. Die Postamente der Figuren sind roth mit Gold, die Baldachine über ihnen blau mit Gold. Die angestrebte Schönheit der Frauen findet einen lebhaften Gegensatz in den kleinen Figuren, die von ausgesuchter Häßlichkeit sind. 4. Zeitr.

Ein zweiter bedeutender Bildhauer in Nürnberg ist Adam Krafft (gest. 1507, angeblich 70jährig). Anfangs nur Steinmetz, wie sein Giebel an der Frauenkirche in Nürnberg von 1462 beweist, tritt er erst nach 1490 als Bildhauer auf, und zwar ausschließlich als Steinbildhauer. Vielleicht noch sichtbarer als bei andern seiner Kunstgenossen tritt das Handwerksmäßige der fränkischen Schule und der Mangel an Maß und Geschmack beim ehemaligen Steinmetz hervor, aber es wird einigermaßen ausgeglichen durch die damit verbundene Ehrlichkeit und Unbefangenheit, durch eine unverkennbare Wärme und Wahrheit des Gefühls, und große technische Kunstfertigkeit. Unter den vielen bildnerischen Werken, womit seine fleißige Hand seine Vaterstadt geschmückt, sind die „Stationen" auf dem Weg nach dem Adam Krafft.

4. Zeitr. Johanniskirchhof mit der Kreuzigung und Grablegung daselbst (von 1490) das älteste.*) Es sind Momente aus dem Gange Christi zu seiner Kreuzigung, in sehr hohem Relief in Sandstein gearbeitet, jetzt sehr beschädigt und übertüncht. — Von 1492 ist das Schreyer'sche Grabmal an der Sebaldkirche mit der Passion Christi; von 1496 eine Grablegung im Innern derselben, in welchem Jahr er auch sein berühmtes Sacramenthaus für die Lorenzkirche begonnen, ein Werk, bei welchem zur Sculptur noch die Architektur, sogar mit einigem Uebergewicht und Uebertreibungen, und in die Anordnung etwas von jener Gedankenverbindung kam, durch welche die größeren Bildhauerwerke früherer Zeit hervorgerufen worden. Der Ort, der zur Aufbewahrung des heil. Leibes bestimmt ist, mußte in seinem Kunstschmuck seine Bedeutung offenbaren. Darum ist an dem hochaufschießenden Thurm zwischen vielen Heiligen und Engeln die Passionsgeschichte in Reliefs vom Abschied Christi von seiner Mutter bis zur Kreuzigung und Auferstehung dargestellt. Das Geländer, das den Thurm umschließt, trägt eine Anzahl Heiliger und Märtyrer, wird selbst aber von dem Meister und seinen Gesellen getragen. Zwei ähnliche Sacramenthäuschen fertigte, wie schon erwähnt, Krafft später für die Kirchen von Schwabach und von Heilsbronn, auch sonst viele Werke in Stein, Reliefs an Häusern und in den Kirchen von Nürnberg, zuletzt noch im J. 1507 eine Gruppe von 15 lebensgroßen ganz runden Figuren, eine Grablegung, für die Holzschuher'sche Begräbnißcapelle auf dem Johanniskirchhof.

---

*) Nürnbergische Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken rc. 1822.

Der dritte Meister von Nürnberg ist Veit Stoß (gest. im Spital zu Schwabach 1533 oder 42 im 95. Jahre). Er ist aus Krakau, aber eines Deutschen Sohn, kam — wie es scheint, berufen — 1486 nach Nürnberg, kehrte 1489 auf einige Jahre nach seiner Vaterstadt zurück, um (muthmaßlich) 1495 ganz nach Nürnberg überzusiedeln. Er war vorzugweis (nicht ausschließlich) Bildschnitzer; sein Styl ist breiter und größer, als der von Krafft; in seinen Compositionen (vornehmlich den früheren) lebt großer Ernst, freies, künstlerisches Gefühl, auch hält er sich darin noch ziemlich fern von dem herrschenden Naturalismus, woraus es sich erklären läßt, daß er später im Bemühen, die Idealität zu bewahren, wenigstens zuweilen in eine etwas flache und leere Formengebung und einen etwas süßlichen Ausdruck fiel. Sehr gerühmt ist das große, prachtvolle Altarwerk in der Marienkirche zu Krakau, eine Krönung Mariä, mit Reliefs aus ihrem und Christi Leben an den Seitenflügeln aus den Jahren 1484—1486; ferner in derselben Kirche das Grabdenkmal des Königs Kasimir von 1492, ein Sarkophag aus röthlich braunem Marmor, mit der liegenden Statue des Fürsten unter einem (spitzbogigen) Dachhimmel. In Nürnberg und der Umgegend hat er gewiß Vieles gearbeitet, Manches höchst wahrscheinlich für den Erzguß, der in Vischer's Werkstatt ausgeführt wurde. Zwei Werke sind unbezweifelt ächt und geben einen sicheren Anhaltpunkt. Das erste ist der Entwurf zum Sebaldus-Grabmal, eine Zeichnung mit des Meisters Monogramm von 1488.*) Nach diesem Entwurf, der später mit Verände-

4. Zeitr. Veit Stoß.

*) Im Besitz des Architekten Heideloff in Nürnberg, abgebildet in seinen „Ornamenten des Mittelalters." X., 4.

4. Zeitr. rungen von Peter Vischer ausgeführt worden, ruht der Sarkophag auf einem Postament, an welchem die Thaten des h. Sebaldus in Relief zu sehen sind; um den Sarkophag spielen Kinder; über den Sarkophag erhebt sich ein thurmartiger durchbrochener Bau, gleich den Sacramenthäuschen mit einer hohen und zwei etwas kleineren Seitenpyramiden. Der ganze künstliche Bau, etwa 60 F. hoch, wird von zwölf Pfeilern getragen, die aus dem Postament aufschießen und an denen die Apostel stehen; in einer höheren Abtheilung ist die Kreuzigung, dann (wie es scheint) folgen Propheten, Evangelisten, Kirchenväter, zuoberst der auferstandene Christus. Das zweite Werk ist der berühmte „englische Gruß" in der S. Lorenzkirche, ein Holzschnitzwerk von 1518. Innerhalb eines colossalen Rosenkranzes stehen die überlebensgroßen Statuen der Jungfrau und des Engels neben einander, kleine Engel umflattern die Gruppe, einer trägt die Wolken, darauf sie steht; in sieben in dem Rosenkranz vertheilten Medaillons sind die sieben Freuden der Jungfrau in Relief dargestellt, darüber Gott Vater in halber Figur; ganz unten am Rosenkranz hängt die Schlange des Paradieses mit dem Apfel. An diesem Werke ist nur wenig noch von der Schlichtheit seiner früheren Arbeiten, und die Zierlichkeit der Bewegungen und die Lieblichkeit der Gesichter entschädigt für den vorherrschenden Mangel einer gefühlteren Motivirung. — Noch ist ein beglaubigtes Werk von Veit Stoß die Anbetung der Hirten (in nicht bemalten, lebensgroßen Figuren) in der oberen Pfarr zu Bamberg nebst zugehörigen Reliefs von 1523, deßgleichen ein Crucifix mit Maria und Johannes von 1526 auf dem Hauptaltar der Sebalduskirche. — Daß er übrigens gleich seinen Zeitgenossen unter der Herrschaft des Realismus ge=

standen, erkennt man aus dem, was von seinen für den König 4. Zeitr. von Portugal geschnitzten lebensgroßen Statuen von Adam und Eva erzählt wird, daß sie „mit solcher Naturwahrheit dargestellt waren, daß sich der König beim Auspacken darüber entsetzte."

Zu den namhaften Meistern der fränkischen Schule Tilman Riemenschneider. gehört noch Tilman Riemenschneider von Würzburg (gebürtig vom Harz), gest. 1531 (angeblich 70jährig). Er hatte einen weitverbreiteten Ruf, und viele Werke, vornehmlich in Sandstein und Marmor*), haben sich von ihm erhalten. Im Dom zu Würzburg sind die Grabdenkmale zweier Kirchenfürsten von ihm, des Fürstbischofs Rudolph von Scherenberg von 1495, und des Bischofs Laurenz von Bibra von 1519; am südlichen Portal der Mariencapelle die 6½ F. hohen Statuen von Adam und Eva von 1490; in der Neumünsterkirche eine Madonna mit dem Kinde von 1493; in der Wallfahrtscapelle auf dem Kirchberge bei Volkach eine buntbemalte, aus Holz geschnitzte Madonna im Rosenkranz von 1521; in der Kirche zu Maidbrunn eine Kreuzabnahme von 1525; sein Hauptwerk aber ist das Grabmal von Kaiser Heinrich und Kunigunde aus Solenhofener Kalkstein im Dom zu Bamberg, von 1499 bis 1513, ein Sarkophag mit den liegenden Statuen des Kaisers und der Kaiserin auf dem Deckel, und fünf Hochreliefs an den Seitenwänden: der Kaiserin Feuerprobe, ihr Beitrag zum Kirchenbau, des Kaisers Abschied von seiner Gemahlin auf dem Krankenbett, seine Heilung durch den h. Benedict, seine Seligsprechung. Bei diesem Meister tritt uns der Naturalismus ohne die mindeste Milderung entgegen, wenn sie nicht doch in der unleugbaren Thatsache zu finden ist, daß

*) Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider von C. Becker, mit sehr guten Abbildungen.

4. Zeitr. der Mann redlich sein Bestes gegeben, und daß er dem Idealismus nicht etwa nicht ausgewichen, sondern daß er ihm gar nicht begegnet ist. Hier ist nicht nur kein Gefühl in den Bewegungen, sondern nicht einmal das nothwendige Verständniß, so daß alle Glieder verdreht erscheinen; und doch sieht man selbst den verschrobenen Formen noch an, daß sie mit großer Aengstlichkeit nach Modellen geformt sind, unter denen er aber die magersten und starkknochigsten sich ausgesucht haben mag.

Wenn die Kunst des Tilman Riemenschneider den Ausgang der fränkischen Bildhauer-Schule nach der Seite des Handwerks bezeichnet, so finden wir an einer andern Stelle das Gewerk zur Kunst gesteigert, und zwar zu einer Höhe, über welche weder die fränkische, noch eine andere deutsche Schule der Zeit hinausgegangen: ich meine die Familie der Rothgießer Vischer zu Nürnberg. Noch ist die Geschichte derselben nicht völlig aufgeklärt, namentlich ist man im Ungewissen über die Vertheilung der Verdienste eines Jeden; inzwischen ist doch festgestellt, daß schon im J. 1453 ein Hermann Vischer Meister war, für die Stadtkirche zu Wittenberg 1457 das eherne Taufbecken mit den Aposteln lieferte und 1487 starb. Der eigentliche Träger des Ruhmes der Familie ist Peter Vischer (gegen 1455—1529). Schon 1492 war er für den Bischof Heinrich in Bamberg beschäftigt; 1495 hatte er das Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg beendigt, einen Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Kirchenfürsten, Aposteln und Heiligen an der Seite; 1496 die Grabplatte des Bischofs Johann von Breslau in der dortigen Pegarellencapelle. Es ist neuerdings die Ansicht aufgestellt worden, die Modelle zu diesen Arbeiten, namentlich

Hermann Vischer d. Ae.

Peter Vischer.

zur Magdeburger, rührten von Veit Stoß her, und 4. Zeitr.
Peter Vischer sei dabei nur als Erzgießer betheiligt. Wie dem auch sei, gewiß ist, daß der Styl der Sculpturen an dem bezeichneten Sarkophag keine Verwandtschaft zu den bekannten des P. Vischer zeigt, dagegen wohl mit den anerkannten des Veit Stoß übereinstimmt. Das Hauptwerk des P. Vischer (von ihm und seinem Sohne — welchem der fünf, ist unentschieden — 1507 bis 1519 zu Stande gebracht) ist das Sebaldusgrab in Nürnberg.*) Es ist mit Ausnahme des mit Silberblech überzogenen Sarkophags ganz aus Erz. Dieser steht auf einem länglich viereckigen Postament, umgeben von einem 15 F. hohen, auf acht Pfeilern ruhenden Baldachin, an welchem mannichfache Zierrath an Candelabern und Sculpturen angebracht ist, und dessen Dach ein dreitheiliges Pyramiden- und Kuppelwerk bildet. Ungeachtet der in der Architektur dieses Denkmals herrschenden Geschmacksverwirrung ist es doch in Conception und Ausführung das bedeutendste Sculpturwerk nicht nur der fränkischen Schule, sondern der alten deutschen Kunst überhaupt, wohl geeignet, den Anfang einer neuen Epoche zu bezeichnen, wenn nicht der nachfolgende sichtbare Verfall ihm seine Stelle am Schluß der alten, bei allen Irrthümern doch eigenthümlichen und seelenkräftigen Zeit anwiese. Auf überraschende Weise tritt uns in der Anlage des Ganzen der Grundgedanke der christlichen Baukunst wieder vor Augen; denn in seinen wesentlichen Bestandtheilen ist der Baldachin nichts, als das Pfeilergerüst des Kirchenbaues, aufgerichtet über dem Sarge des Heiligen, der seinerseits die ältere Form der Kirche darstellt. Aber auch die Sculp-

---

*) Im Ganzen und in seinen Theilen gestochen von Reindel.

 tur nimmt alte Gedankenverbindungen wieder auf, und erweitert sie nur nach der Seite der Natur und Mythologie. Stumme Fische und lautlos kriechende Schnecken tragen das Grabmal und mahnen an das ewige Schweigen des Todes. Dem Tode aber ist wie der Sünde die Macht genommen; darum sehen wir an den vier Ecken des Monumentes die Bewältiger von Löwen und Schlangen (den Sinnbildern von Tod und Sünde), den Simson und Hercules, den Nimrod und Theseus; ja was sich etwa von Heidenthum erhalten hat in der Anschauung der Natur und des Lebens, wird (wie von der Weltgeschichte) als Unterlage verwendet; als Wache und Schutz sind dazu die vier christlichen Cardinaltugenden gestellt. So kann sich im Schirm der Kirche rings um die Stille des Grabes das Leben regen. Und es regt sich auf mannichfache Weise, verschieden nach den verschiedenen Graden christlicher Erleuchtung. Sinnreich hat der Künstler seinen Gedanken in Kinderspiele gehüllt. Die Füße der Pfeiler und Candelaber sind durch Halbkränze verbunden, darauf Kinder in allerhand unnützen und übermüthigen Bewegungen sitzen; höher oben auf dem Gesims des Sarggestells sitzen wieder ringsum Kinder, schon ein wenig verständiger, aber doch noch ungeschickt genug, um verkehrt ins Horn zu blasen oder mit der Faust die Laute zu schlagen; erst ganz oben auf den Candelaberkerzen sitzen die ganz erleuchteten Seelen, lobsingende, jubilierende Kinder. An den Pfeilern des Baldachins stehen die Apostel, die Pfeiler der Kirche; auf den Spitzen der Pfeiler die späteren Verbreiter des Christenthums; auf der Spitze aber der mittleren Dachpyramide steht der Fürst des Lebens, das Fleisch gewordene Wort, Christus als Kind. Soweit bezieht sich Alles auf die Kirche. Das Grab selbst will an



Joh. Burger. sc

den Heiligen erinnern; daher seine Gestalt in Pilgertracht 4. Zeitr.
an der einen schmalen Seite des Postaments, und die Reliefbilder aus seiner Legende an den Langseiten. Endlich hatte der Sitte der Zeit gemäß der Künstler sich selbst mit seinem Werk in Verbindung halten wollen, und so steht in der Nische an der zweiten schmalen Seite der alte Meister Peter Vischer mit Hammer und Schurzfell. Wie in der Auffassung, so auch in der Darstellung schließt sich das Werk wieder an die edlere Richtung der älteren Kunst an. Die Formen sind durchaus natürlich und wohlverstanden, aber nicht bildnißartig und mager, noch weniger gemein, wenn auch die Gestalten etwas schmal sind; die Gewänder sind in großen, breiten Massen angeordnet, haben weiches, fließendes Gefälte ohne die knittrigen Brüche der landesüblichen Kunst; in den Bewegungen herrscht Einsicht, Maß, Schönheitsinn und vor Allem ein richtiges Gefühl; jedenfalls eine innere (wenn auch nicht immer ganz klare) Anregung. — Andere Werke P. Vischers sind: die Gedächtnißtafel des Kirchenpropstes Anton Kreß *) in der Lorenzkirche zu Nürnberg von 1513, mit der knieenden Gestalt des Verewigten; Christus bei Martha und Maria, Grabmal in der alten Pfarr zu Regensburg von 1521. Aus diesem Jahr ist auch ein sehr schönes Bronzerelief von der Krönung Mariä, das Grabmal des geistlichen Rechtsgelehrten Henning Goden (im Dom zu Erfurt und ein zweiter Abguß in der Schloßkirche zu Wittenberg; siehe die beigefügte Abbildung), das inzwischen sowohl in den Charakteren Gott Vaters, Christi und der Maria, als auch

*) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters von Fr. Wagner. III.

4. Zeitr. in den Formen des Nackten und der Gewänder mehr eigenthümliche Kennzeichen, die — ich möchte sagen — bürgerlichen Züge der Nürnberger Schule hat, als das Sebaldusgrab; hinter der knieenden Gestalt des Verewigten steht ein (flügelloser) Engel mit dem Kelch. Die einfache Größe und Ruhe in der Anordnung, die klare Motivirung, der leichte Fluß in der Zeichnung geben diesem Werke für die Kenntniß Vischers sehr bestimmte Anhaltepunkte. Noch werden unter Vischers Arbeiten aufgeführt eine Kreuzabnahme von 1522, Relief in der Aegidienkirche zu Nürnberg, das Grabdenkmal des Kurfürsten Albrecht von Mainz in der Stiftskirche zu Aschaffenburg von 1525, das Denkmal Kurfürst Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg von 1527. Die Gestalt des Kurfürsten ausdruckvoll und würdig. Ferner die Grabdenkmale des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin, wie des Grafen Otto IV. in der Stiftskirche zu Römhild; die kleine Statue eines Bogenschützen, in der Nürnberger Kunstschule *), wird ungeachtet der Jahrzahl 1533 an ihrem Postament für ein Werk P. Vischers († 1529) gehalten; sie ist unbekleidet und könnte mit der in ihr niedergelegten Kenntniß des menschlichen Körpers, seiner Bewegung, der schönen Entwickelung seiner Formen und der breiten und doch sehr lebendigen Zeichnung derselben für das Werk eines gleichzeitigen Florentiners gehalten werden. Daß

Hermann Vischer. nicht etwa Hermann Vischer, der Sohn Peters, ungeachtet seiner italienischen Reisen, der Schöpfer des Ruhmes der Familie war, sieht man aus seinem Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schloßkirche zu Wittenberg von

*) Fr. Wagner a. a. O. III.

1534, das dem Werke seines Vaters an Gediegenheit des Styls beträchtlich nachsteht. Auch die Madonna von Johann Vischer in der Stiftskirche zu Aschaffenburg verdunkelt den Ruhm des Alten nicht. Von allen Bildwerken der Zeit und Schule steht keines denen von P. Vischer so nahe, als die aus Holz geschnitzte Statue einer betenden nonnenhaft verschleierten Frau, wohl einer neben dem Crucifix stehenden Madonna *), in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule. Aus der Bewegung der Gestalt spricht ein ebenso inniges Gefühl für Wahrheit, wie für Schönheit; die Bewußtlosigkeit, mit welcher die eine Hand die andre (wie um sich zu halten) faßt, wo man sonst nur das gewöhnliche Händefalten sieht, wirkt ergreifend; die Züge des Gesichtes sind fein und edel, die Gewandung in Anordnung und in Faltenform durchaus rein im Styl; nur der gar zu stark gewölbte Unterleib widerspricht der Madonna am Kreuz.

4. Zeitr.

Johann Vischer.

Madonna von ?

Endlich ist an dieser Stelle auch des Albrecht Dürer zu gedenken, dessen geschickte Hand nicht nur den Pinsel, sondern auch das Messer des Bildschnitzers führte. Außer kleinen Bildnissen in Form von Medaillons kennt man von ihm zwei etwa 15 Z. hohe Figuren, Adam und Eva, aus Buchsbaum im Museum zu Gotha, ferner eine kleine in Buchsbaum geschnittene Madonna (v. 1513) im Besitz des Hrn. S. Boisserée, und zwei Reliefs in Speckstein, die Geburt des Johannes in der Bibliothek des britischen Museums, und eine dazu gehörige Predigt des Johannes im Museum zu Braunschweig. Inzwischen sind

Albrecht Dürer.

*) Gestochen von A. Reindel; auch von Fr. Wagner; und vielfach in Gyps copiert.

4. Zeitr. diese Arbeiten, vornehmlich die letzteren, bei aller bewundernswürdigen Kunstfertigkeit, doch für die Geschichte der Sculptur von untergeordneter Bedeutung, da sie in der That nichts, als in das Material der Sculptur transponierte Gemälde oder Kupferstiche sind.

In Wien. In ähnlicher Weise concentriert, wie in Nürnberg, finden sich derzeit nirgend im übrigen Deutschland die Kunstbestrebungen; aber fast an keinem bedeutenden Orte fehlen sie. Sehr ausgezeichnete und schöne Arbeiten findet man Niclas Lerch. in Wien, wo u. A. Niclas Lerch aus Leyden, der 1463 von Straßburg nach Wien berufen worden, das marmorne Grabmal Kaiser Friedrichs III. zu fertigen angefangen, das nach seinem Tode (1493) von unbekannten Händen im J. 1513 vollendet worden.*) Auf dem Sargdeckel liegt die Gestalt des Kaisers; an den Seitenwänden sind die frommen Stiftungen desselben in Hochrelief; an den den Sarkophag umgebenden Schranken Apostel und andere Heilige, das Ganze ein in Bezug auf Technik ausgezeichnetes Werk, aber ohne hervorstechendes künstlerisches Heinrich. oder Form-Gefühl. Ein Meister Heinrich lieferte 1481 den marmornen Taufstein in der Stephanskirche, daran die Conrad Blauen. Apostel in Relief den tüchtigen Arbeiter verrathen; Conrad Blauen eine Kreuztragung, die außen am Chor in einer Nische angebracht ist. Höchst bedeutend durch die Großartigkeit der Anordnung und des Styls, und durch das Feingefühl der Motive ist ein großes Altarschnitzwerk von 1481 mit der Krönung Mariä und Heiligen in der Kirche zu S. Wolfgang im Salzkammergut, der Inschrift nach von einem Tiroler Künstler Michael Pacher.

*) Dr. A. A. Schmidl, Kunst und Alterthum in Oestreich I.

In Thüringen scheint die altsächsische Schule noch eine Zeit lang nachgewirkt zu haben; wenigstens finden sich Sculpturen von eigenthümlicher auf Schönheit gerichteter Sinnesweise in Erfurt, ein Erzengel Michael und der Taufstein in der Severikirche von 1467, vornehmlich aber eine knieende Jungfrau (wahrscheinlich aus einer Verkündigung) im Besitz des Domdechanten Würschmidt, eine Arbeit von großer Feinheit der Empfindung und Reinheit des Styls. 4. Zeitr. In Thüringen,

Am Niederrhein muß die Sculptur mit besonderem Eifer gepflegt worden sein. In Calcar steht in der Hauptkirche ein Altar, mit einer Passion in nicht bemaltem, braunem Holzschnitzwerk, in Xanten ein Altar mit buntem Schnitzwerk; beide, aber namentlich das erstere, von großer Natürlichkeit des Ausdrucks (mehr als der Form). Die vorzüglichste Arbeit der Gegend dürften aber wohl die Statuen von Christus und von Maria im Eingang von S. Ursula zu Cöln sein. Hier erreicht die Darstellung ihre volle Würde, der Styl Freiheit und Größe. am Niederrhein,

In Westfalen rühmt man den Reichthum an Schnitzwerken aus dieser Zeit; aber eine vollkommen organisirte Schule scheint Pommern gehabt zu haben, die sich indeß in Betreff ihrer Kunstweise an die fränkische Schule anschließt. Unter den vorzüglichsten Arbeiten jener Gegend werden genannt: der Hochaltar in der Nicolaikirche zu Stralsund mit der Passion, ein andrer mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald; die Relieftafeln mit der Passionsgeschichte in der Vorhalle der Kirche zu Uckermünde; der Hochaltar mit der Madonna und Heiligen in der Marienkirche zu Cöslin; die Altäre der Jacobikirche zu Stralsund, der Nicolaikirche und Marien- in Westfalen, in Pommern.

4. Zeitr. kirche zu Anclam (einer in der letzteren mit den heiligen Familien besonders anmuthig); der Marienkirche zu Colberg u. s. w. Es ist bemerkenswerth, daß bei all diesen Altarwerken die Malereien von viel geringerem Kunstwerth sind, als die Sculpturen. Namen liefert uns die Kunstgeschichte von Pommern nicht. Dagegen tritt im äußersten Norden von Deutschland, in Schleswig, ein gefeierter Name auf, Hans Brüggemann, der 1515—1521 für den Chor des Domes in Schleswig ein Altarschnitzwerk mit der Passion ausführte. Auffassungs- und Darstellungsweise weichen nicht von der herrschenden ab, im Gegentheil spricht sich eine entschiedene Vorliebe für den populärsten Naturalismus aus; nur Farben und Gold hat Meister Brüggemann nicht angewendet, und somit sein Werk doch um eine Stufe von der Wirklichkeit entfernt. — Wie die pommerschen Schnitzwerke sich den fränkischen verwandt zeigen, so stehen jene von Danzig in dem gleichen Verhältniß zu der niederrheinischen Schule, namentlich zu den Werken von Xanten und Calcar. Dahin gehört die Passion in der Trinitatiscapelle der Marienkirche; ferner der Altar der Reinholdscapelle mit dem h. Reinhold, vier Sibyllen und zehn Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, eine Arbeit von 1515, einfach in der Formengebung und lebendig im Ausdruck, aber nicht sehr glücklich in den Verhältnissen.

In Schleswig. Hans Brüggemann.

In Danzig.

Am Schluß der Periode endlich steht im Süden Deutschlands ein Werk, so groß angelegt, daß seine Vollendung erst der Folgezeit anheimfallen konnte: das ist das Grabdenkmal Kaiser Maximilians in der Franziscaner-(Hof-) Kirche zu Innsbruck. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch bei Lebzeiten des Kaisers begonnen und zwar

in Innsbruck.

von einem Meister Georg Seßlschreiber, der wenigstens 1520 dem Werk vorsteht. Es ist ein mächtiger Sarkophag mit der überlebensgroßen im Gebet knieenden Statue des Kaisers aus Erz; an den Seitenwänden des Sarkophags die Erlebnisse und Thaten des Kaisers in Marmorreliefs; den Sarkophag umstehen 28 überlebensgroße Statuen der Vorfahren und Verwandten des Kaisers aus Bronze; 23 kleinere von Heiligen sind wahrscheinlich für ein umgebendes Geländer bestimmt gewesen (jetzt sind sie an einer Seitenwand der silbernen Capelle aufgestellt). Als bei der Ausführung derselben betheiligte Meister werden Gregor Löffler, Hans Lendenstrauch, Stephan und Melchior Godl genannt, die alle noch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören. Was von den Statuen in die Frühzeit des Werks fällt, — und dieß sind namentlich die kleinen Heiligenfiguren, — ist in einfachem, markigem Styl gearbeitet, die Darstellung ist charakteristisch, aber nicht bildnißartig, die Zeichnung ohne die kleinen Züge und Brüche, die Bewegung von Gefühl durchdrungen; was freilich von den später gearbeiteten Statuen nicht mehr gilt, an denen die Ausführlichkeit, mit der das Costume behandelt ist, das Wichtigste sein dürfte.

4. Zeitr. Georg Seßlschreiber

und andre Meister.

III. Malerei.

Erste Abtheilung: Die altniederländische Malerschule.

Die Kunstgeschichte früherer Zeiten zeigt uns die Entwickelung der einzelnen Künste an eine naturgemäße, aus ihrem Wesen hervorgehende Ordnung gebunden, nach welcher die Architektur den Vortritt hatte und die Malerei der Sculptur folgte. Liegt nun auch darin eine offenbare Begünstigung der Malerei, welcher somit durch zweifache, und bei dem Rückblick auf ihre eigene vorausgegangene Thätigkeit dreifache Vorarbeit die Wege geebnet waren, so bleibt

Bildungsgeschichte.

4. Zeitr. dennoch die Vollendung, mit welcher diese Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Deutschland, und, um bestimmter zu reden, in den deutschen Niederlanden, in Brabant und Flandern auftrat, im höchsten Grade überraschend und beispiellos. Das Wunder der Erscheinung steigert sich, wenn man sieht, wie diese Vollkommenheit ohne irgend augenfällige Vorgänge in der Heimath, noch durch sichtbaren Zusammenhang mit den andern deutschen Malerschulen so zu sagen mit Einem Male erreicht worden ist; es verliert aber auch nichts an seiner Stärke, wenn geschichtliche Forschung es zu erklären sucht; denn unerklärt wird stets die Erscheinung hochgesteigerter künstlerischer Kräfte bleiben, ohne die es nicht möglich wäre.

Fragen wir uns zuerst, worin die Vollkommenheit bestehe, durch welche die Werke der altniederländischen Malerschule sich vor andern, namentlich den gleichzeitigen und früheren der so hoch stehenden Cölnischen Meister auszeichnen, so ist es allerdings der wie mit Einem Schlage erschlossene Sinn für das wirkliche Leben, der Reichthum und die Feinheit von individuellen Zügen, wogegen die Gestalten der vorausgegangenen Kunst körperlos, fast nur wie sichtbar gemachte Begriffe, ohne Möglichkeit der Existenz erscheinen; aber in noch höherem Grade tritt die unterscheidende Vollkommenheit an der Technik hervor, an der Bestimmtheit und Richtigkeit ihrer Zeichnung, an der plastischen Abrundung der Form (in welcher Masaccio in Florenz erst beträchtlich später unter der Bewunderung seiner Zeitgenossen und Nachfolger die ersten Versuche durch Vertheilung von Licht und Schatten machte), an der Kenntniß der Linear- und vornehmlich der Luft-Perspective, durch welche die täuschendsten Wirkungen hervorgebracht

wurden, vor Allem aber an dem Farbenauftrag, durch welchen 1. Zeitr. die Gegensätze von Licht und Schatten durch unmerkliche Uebergänge vermittelt sind, und bei welchem keine oder fast keine Pinselführung mehr sichtbar ist, so daß das Ganze nicht durch Unter= und Uebermalen hervorgebracht, sondern wie durch einen Guß entstanden zu sein scheint; aber nicht in ängstlicher und mühseliger Ausführlichkeit, sondern mit einer Freiheit und Sicherheit, wie sie nur der in einer gründlichen Vorschule lange Zeit hindurch geübten Kunst eigen ist.

Man hat die Ursachen dieser Erscheinung in dem herrlich aufblühenden Volksleben der flandrischen Städte gesehen, ohne zu erwägen, daß diesen Ruhm auch andre Städte in Deutschland und Italien theilten; oder in der Pracht= und Kunstliebe des burgundischen Hofes, der ja aber damit auch nicht allein in der Welt und in seiner Zeit steht; oder in der vielfach ausgeübten Glas= oder der noch beliebteren Miniaturmalerei, obschon beide ebenfalls ein viel weiteres Feld einnahmen, als das der Malerschule von Flandern. In neuester Zeit hat man den entscheidenden Aufschluß über ihre Bildungsgeschichte in den Werken altniederländischer Bildhauerschulen, namentlich derer von Dinant und Tournay, und in den darin niedergelegten, mit großem Glück verfolgten Bestrebungen der individuellen Naturnachahmung zu finden geglaubt; allein jene Werke, soweit sie einer früheren Zeit angehören, unterscheiden sich in Form und Vollendung nicht wesentlich von den Leistungen der sächsischen oder fränkischen Schule; ja in den Bamberger Sculpturen vom Anfang des 13. Jahrhunderts tritt ein realistisches Bestreben mit viel größerer Entschiedenheit hervor. Auch können wir diese Neigung

4. Zeitr. zum Realismus, der sich gleichzeitig das ganze Abendland — bleibend oder vorübergehend — hingab, für Flandern allein nicht in Anspruch nehmen.

Mir scheint, daß alle die angeführten Ursachen und andere verwandte mehr gemeinschaftlich zur Ausbildung der altflandrischen Malerschule mitgewirkt, daß namentlich die Sculptur, auf dem im vorigen Abschnitt bezeichneten Entwickelungsgange zu der Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit gedrängt, die Malerei sich nachziehen mußte. Doch diese Verhältnisse bestanden in einem sehr weiten Umfang; für die ganz besondere aber und auf die Schule von Flandern beschränkte Erscheinung muß es eine besondere, mit dieser Schule engverbundene Ursache geben. Wir erkennen sie in dem Gebrauch eines Bindemittels für Farbenmischung und Farbenauftrag, durch welches auf eine viel leichtere und viel vollständigere Weise, als durch die bis dahin allgemein übliche Zuthat von Eigelb, Honig, Pergamentleim, Feigenmilch ꝛc. die Töne in einander übergeführt und zu einem Guß verschmolzen werden konnten: das ist die Erfindung der Oelmalerei.

Erfindung der Oelmalerei.

Lange Zeit ist die Ehre dieser Erfindung unangefochten der altniederländischen Schule zuerkannt geblieben; selbst die eifersüchtigen Italiener folgten unter dem Vorgange des Vasari der allgemeinen Annahme, obschon es in italienischen Büchern und Urkunden nicht an Belegen für die Meinung fehlt, daß man jenseit der Alpen schon lange vor dem 15. Jahrhundert bei Malereien Oel angewendet habe. Seitdem aber G. E. Lessing die überraschende Entdeckung gemacht, daß ein deutscher Mönch Theophilus bereits im 12. Jahrhundert, wenn nicht früher, eine Anweisung zur Oelmalerei gegeben, ist der Glaube an das Verdienst der alten Flam-

mänder erschüttert, und mit unermüdlichem Eifer werden 1. Zeitr.
alle Oelspuren in den Pergamenten und Rechnungen der Archive wie in den Büchern der Chronikenschreiber aufgesucht, als Beweise, daß man lange vor den Meistern von Brügge und Gent in Italien und Frankreich, in England und Deutschland mit Oel gemalt habe. Wie schätzenswerth alle diese Untersuchungen sind, wie gründlich die Forschungen betrieben worden, so hat man doch dabei einen sehr nahe liegenden, aber, wie mir scheint, allein entscheidenden Umstand ganz außer Acht gelassen, nehmlich den: daß die Kunstgeschichte kein Oelgemälde vor dem der alten Niederländer kennt, daß wenigstens kein einziger der gleichzeitigen oder früheren Meister in Italien und Deutschland noch irgendwo, die als die Träger der Kunstgeschichte dastehen, ein solches gefertiget; daß vielmehr, als man angefangen hatte, sie in Flandern zu malen, der Ruf dieser neuen Kunst durch ganz Europa scholl, daß sie in Neapel wie in Lissabon, in England wie in Frankreich angestaunt und gepriesen wurde, daß ein italienischer Meister, Antonello von Messina, nach Brügge ging, sie zu erlernen, ein anderer, der sie von ihm erlernt, Domenico Veneziano, erschlagen wurde, weil der Freund, dem er das Geheimniß mitgetheilt, Andrea del Castagna, es allein besitzen wollte; was Alles, wenn sich's nicht um eine wirklich neue Sache handelte, völlig ungereimt erscheinen müßte. Nimmt man nun noch hinzu, daß diese neue Malart, einmal bekannt und angeeignet, nicht mehr verlassen wurde, vielmehr jede andere verwandte Methode verdrängte, und daß sie fortan von den Malern aller Länder und Zeiten bis auf diese Stunde ausgeübt worden, als die einzige, durch welche die höchste Vollendung und Wirkung zu erreichen ist, und die allein

4. Zeitr. der Malerei jene hohe und erstaunenswerthe Ausbildung gesichert hat, durch welche sie berechtigt wurde, ihre Leistungen, die Werke eines Rafael, Tizian und Correggio, neben die Schöpfungen der altgriechischen Sculptur zu stellen, so kann kein Zweifel über den Zeitpunkt in der Geschichte bestehen, dem die Erfindung der Oelmalerei angehört. Widrigenfalls hätten wir auch nicht dem Erfinder der beweglichen Lettern den Buchdruck zu danken, sondern dem Ersten, der seinen Namen oder nur seinen Anfangsbuchstaben von einem Siegelring abgedruckt, welches Ereigniß noch hinter den Mönch Theophilus hinaufreicht.

Wenn wir deßhalb das Verdienst der flandrischen Malerschule um die Erfindung der Oelmalerei durch die Ergebnisse der oben angedeuteten Forschungen durchaus nicht geschmälert erblicken, so dürfen wir anderseits auch nicht Augen und Ohren verschließen, wenn wir aufmerksam gemacht werden auf Stellen, von denen ein Anstoß zu der folgenreichen Erfindung ausgegangen sein kann. Wir wissen, daß man sich früher schon eines Oelfirnisses als Ueberzug von Temperagemälden bediente, der sich inzwischen wenig empfahl, weil er schwer trocknete. Wichtiger und einflußreicher erscheint der Umstand, daß die niederländischen Bildhauer bei Bemalung ihrer Sculpturen sich des Leinöls zum Anreiben ihrer Farben bedienten. Der weiche Fluß derselben und ihre leichte Verbindung mochte zur Anwendung einer solchen Mischung bei Staffeleibildern reizen, und es kam nur darauf an, eine Zubereitung zu finden, das Oel rasch zum Trocknen zu bringen, ohne die Geschmeidigkeit der Farben aufzuheben. Diese gefunden zu haben, in Verbindung mit der richtigen Wahl der Oelgattungen (Lein-,

Nuß- und Mohnöl), und in Rücksichtnahme auf die noth- 4. Zeitr.
wendige Verschiedenheit bei fettem oder durchsichtigem (lasierendem) Farbenauftrag ist der Ruhm der altflandrischen Malerschule, und namentlich des Hubert van Eyk, der bereits im Jahre 1410 den ersten glücklichen Versuch in der neuen Malart der Malerzunft von Brügge vorgelegt hat. Indem aber diese Malart dem Künstler alle Mittel einer erdenklich höchsten Vollendung und feinsten Ausführung in die Hand legt, wird dieser schon durch den innewohnenden Kunsttrieb gereizt, den neugeöffneten Weg so weit zu verfolgen, als möglich, und erst stille zu stehen, wenn es nicht mehr weiter geht; und in diesem Fall waren Hubert van Eyk und seine Schüler und Nachfolger.

Andere Arten der Malerei.

Außer der Oelmalerei waren in den Niederlanden vornehmlich die Miniatur- und die Glasmalerei in Uebung, und besonders hat es die erste zu einer unvergleichlich hohen Vollkommenheit gebracht, von der eine große Zahl illustrirter Handschriften, gegenwärtig in den Bibliotheken von Brüssel, dem Haag, Paris, Berlin, München 2c., Zeugniß gibt. Dagegen wurde die Wandmalerei selten angewendet, wenigstens ist kein irgend nennenswerthes Denkmal derselben auf uns gekommen.

Aufgaben.

Ihrer Natur nach war die Oelmalerei (Reliquienkästen und die wenigen Anforderungen des Privatlebens, Bildnisse 2c. ausgenommen) fast nur auf die Herstellung von Altargemälden gewiesen (Hausaltäre folgten demselben System), und hätte nothwendig darin eine große Beschränkung, ja ein fast unübersteigliches Hinderniß für die Thätigkeit der Phantasie finden müssen, wenn nicht die (früher

4. Zeitr. beschriebene) Einrichtung der Altarwerke in Form von Schreinen mit Flügelthüren und mehrfachen Abtheilungen passende Räume für ausgedehnte Darstellungen dargeboten hätte.

Inhalt. Diese Gelegenheit wurde von der flandrischen Schule in großer Ausdehnung benutzt und damit der Stoff der Darstellung beträchtlich erweitert. Zwar bleibt Christus in seinen mannichfachen Beziehungen zur Kirche in der Regel der Mittelpunkt und Hauptgedanke des Altargemäldes; aber die verschiedene Auffassungsweise dieses Gedankens und die Uebergänge zu den Ereignissen aus seinem Leben, oder aus dem der Heiligen, namentlich der heiligen Jungfrau, die sogar häufig zur Altargottheit wird, die Beziehungen des Neuen Testaments zu dem Alten, und Anderes mehr, öffneten durch eine naturgemäße Entwickelung des ursprünglichen Gedankens, der das Altarbild zum Wieder- oder Gegenschein des Altardienstes gemacht, der Phantasie ein weites Feld, das sich, wie wir sehen werden, als sehr fruchtbar erwiesen hat.

Beförderungsmittel. Bei dem Eingehen auf den Inhalt der Gemälde werden wir auch das Hauptbeförderungsmittel künstlerischer Unternehmungen leicht erkennen, das zwar in Verbindung steht mit dem herrschenden Bedürfniß nach Verschönerung des Lebens durch die Kunst, unmittelbar aber in der religiösen Anschauungsweise von der alleinseligmachenden Kraft der Kirche die Erklärung findet. Die meisten Altarbilder sind Votivgemälde, von den Stiftern zum Heil ihrer Seele der Kirche geweiht; die Heiligen aber auf den Bildern werden nicht durch irgend eine Vorliebe für sie und ihre Geschichte, sondern als Namenspatrone der Stifter eingeführt. Freilich wirken außerdem oft auch noch locale

Beziehungen ein, — wie z. B. bei der häufig wiederkeh- 4. Zeitr.
renden Darstellung der heiligen drei Könige — aber, wie man leicht sieht, ohne Beseitigung des Hauptinhalts, da sie ja nur da sind, das Fleisch gewordene Wort anzubeten und zu beschenken.

Auffassung und Darstellung.

Was Auffassung und Darstellung angeht, so behält die neue Schule die symbolische Anschauungsweise noch lange bei: überall liegt dem Bild der bedeutende Gedanke zu Grunde und motiviert seine Darstellung; aber diese selbst ist nicht mehr in die alte rituale Form gebannt, und überall regt sich das Bedürfniß einer freieren, einem lebendigen Gefühl entsprechenden Bewegung, und zu der Gestalt tritt mehr und mehr die Handlung und deren Wirkung auf's Gemüth. Das Christkind tritt in eine neue Menschwerdung ein, in die mancherlei natürlichen, innigen und lieblichen Beziehungen zur Mutter; die heilige Katharina steht nicht nothwendig mehr feierlich an den Stufen des Thrones, sondern feiert mit dem Throninhaber förmliche Verlobung; nicht allein mehr die im Himmel gekrönte, sondern auch die auf Erden sterbende Mutter Gottes verherrlicht den Altar, und Christi Leben und Leiden wird in episch dramatischer Vollständigkeit vorgeführt.

Anordnung und Charakteristik.

In diesem instinktartigen Drängen der Kunst nach möglichster Uebereinstimmung mit dem Leben, mit der uns bekannten und beglaubigten, nehmlich sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, mußte die Anordnung im Allgemeinen von ihrer früheren architektonischen Strenge nach und nach ablassen, und auch die Charakteristik im Einzelnen mußte sich gegen die sonst übliche verändern, die ihre Vorbilder nicht in der Außenwelt, sondern im Geiste, in der

4. Zeitr. Phantasie hatte, die zu dem Ideal die Form aus sich erschuf. Die goldenen Hintergründe, die die leuchtende Pracht des Himmels vergegenwärtigen konnten, verschwanden allmählich und hinter dem aufgerollten Vorhang kam unser Planet als Wohnplatz der Heiligen zum Vorschein. Da ist das Zimmer, in welchem Maria betet und schläft, der Tempel, in welchen sie das Kind zur Beschneidung trägt; vor Allem öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Thal, auf Felsenhänge, Wälder und Ströme, auf Städte und Dörfer; und während im Vorgrund irgend eine heilige Geschichte vorgeht, sehen wir das Leben daneben und ringsum in seinem ungestörten Verlauf, selber ohne alle Bezugnahme darauf als auf etwas Gewöhnliches und Natürliches, und so durch die unwiderlegliche Wahrheit des einen die Glaubwürdigkeit des andern über allen Zweifel erhoben. Aber auch damit war man noch nicht zufrieden. Nicht ferne, unbekannte Gegenden, oder gar nur ersonnene gaben Gewähr für die Wirklichkeit, sondern die heimischen, gekannten; Tempel und Wohngebäude anderer Völker und längst vergangener Zeiten konnten das angeregte Verlangen nach Wirklichkeit nicht befriedigen, und die Heiligen des Alten und Neuen Bundes mußten sich's in Flandern gefallen und ihre Zimmer mit niederländischem Hausrath füllen lassen.

In einer solchen von der Wirklichkeit nicht nur durchdrungenen, sondern sogar von der nächsten Umgebung kaum zu unterscheidenden Welt mußten nun auch die Heiligen, denen sie zum Wohnplatz angewiesen worden, den Schein einer höheren Existenz, den ihnen die Vorstellung von ihrer allgemeinen Bedeutung gegeben, ablegen, und sich mehr oder minder an ihren individuellen, rein menschlichen

Beziehungen genügen lassen. So ist der heilige Joseph 4. Zeitr.
vor Allem ein Zimmermann, die heiligen drei Könige sind Könige mit königlichem Prunk, das Christkind ist ein neugeborenes Kind, und selbst die vorzugsweis vollkommene Idealgestalt der christlichen Kunst, die Mutter Gottes, nur die Mutter des Kindes. Und um diese Absicht sicher zu erreichen, verläßt man sich nicht mehr auf die Eingebungen der Phantasie und die Geschicklichkeit der Einbildungskraft, sondern hält sich unmittelbar an die Menschen, die man vor Augen hat, deren Existenzfähigkeit jedenfalls erwiesen ist und bei denen jene individuellen Züge, auf die man den Nachdruck legte, ohne erhebliche Schwierigkeiten aufzufinden waren; ja man sieht sich wollend oder nicht wollend bis an das Ende des betretenen Weges geführt, und bringt alles Außenwerk der Gestalten mit der übrigen Umgebung in Uebereinstimmung, gibt Abraham und Melchisedech, S. Georg und Katharinen Kleider und Waffen, wie sie grad' üblich sind und alle Welt sie kennt, so daß die Wundergeschichten heiliger Ueberlieferung in der That vor Aller Augen vor sich gehen; und behält sich nur vor, einzelnen Personen ihre Ansprüche auf eine überirdische Erscheinung durch den Glanz von Gold, Perlen und Edelsteinen zu befriedigen.

Gehen wir nun über zu dem Styl, der eigentlichen Styl.
Kunstform der Schule, so geht er nicht nothwendig aus der geschehenen Umwandlung der idealistischen Anschauungsweise in eine realistische hervor. Der Realismus kann sich auch auf ganz andere Weise aussprechen — wie er später und an verschiedenen Orten gezeigt — und muß es sogar bei consequenter Durchbildung. Dagegen war der Vortritt der Sculptur, aber ganz besonders die enge Verbindung

4. Zeitr. der Malerei mit ihr an der fast einzigen ihr übriggebliebenen Stelle, am Altarschrein, für die Gestaltung des malerischen Styles maßgebend, und sie geschah nach denselben Gesetzen und in derselben Weise, wie sie im vorigen Abschnitt bezeichnet worden. Von der Sculptur geht die Vorliebe für die stark markirten Züge und eckigen Bewegungen, für die knochigen, mageren Glieder und die Zufälligkeiten der Haut, für die Vertauschung der langgezogenen und sanftgeschwungenen Falten und großen Flächen in den Gewändern mit scharfkantigen Brüchen und vielfach zerstückelten Massen aus, die wir als bezeichnende Merkmale des Styls der altniederländischen Malerschule wahrnehmen, der sich von ihr aus rasch über ganz Deutschland verbreitete. Doch geschah die gänzliche Umwandlung nicht mit Einem Male, und man unterscheidet vielmehr einen älteren, einfacheren, noch unter der Nachwirkung des verschwundenen Idealismus in einer gewissen Höhe gehaltenen, von seinen allmählichen Uebergängen in kleine, kleinliche, häßliche und selbst gemeine Formen.

Färbung. In der Färbung zeigt die Schule eine Vorliebe für gesättigte Farben, die sie selbst im Hintergrund unbeschadet der Luftperspective anzuwenden versteht; dazu herrscht Uebereinstimmung in der Wahl und Zusammenstellung der Farben und ein entschiedener Widerwille gegen grelle Töne und scharfe Gegensätze.

Behandlung. In der Behandlung vereinigen sich Sorgfalt, Fleiß und Verstand, um den Gemälden eine eben so unvergleichliche Vollendung zu geben, als eine Dauerhaftigkeit zu sichern, die sie bis jetzt, also bereits über vierhundert Jahre, vor dem Nachdunkeln, Verbleichen und Abblättern geschützt hat.

Schlußbemerkung. Das Wachsthum der Schule müssen wir uns im Ver-

gleich mit ähnlichen Erscheinungen als ein sehr rasches, ja als ein plötzliches vorstellen. Die wenigen Werke einer vorhergehenden Periode, die man erst neuerdings aufgefunden oder beachtet, wie das Kreuzbild in Tempera von 1363 im Museum von Antwerpen, oder die Reisealtäre des Herzogs Philipp des Kühnen von Burgund und seiner Gemahlin Margareth von 1391 im Museum zu Dijon rc., zeigen bei manchem Verdienst doch einen tieferen Stand der Entwickelung als gleichzeitige Malereien in Oberdeutschland, so daß sie kaum als Grundlage oder Vorarbeiten für die neuen Bestrebungen in Flandern anzusehen sind. Ebenso außergewöhnlich erscheint die Thätigkeit der Schule und eine sehr große Zahl künstlerischer Kräfte muß ihr zur Verfügung gestanden haben. Denn wenn auch die aus den Rechnungsbüchern der Herzoge von Burgund hergestellten Verzeichnisse von Künstlern unter ihren vielen Hunderten von Künstlern hauptsächlich Kunsthandwerker zählen, so ließe sich doch von ihnen als bloßen Verzweigungen auf einen starken Hauptstamm schließen, auch wenn nicht — selbst nach so vielen kunstverderblichen Stürmen folgender Zeiten — eine so große Anzahl höchst bedeutender Gemälde ein unwidersprechliches Zeugniß dafür ablegte. Die Kenntniß aber der Meister dieser Schule, deren hohe Bedeutung zuerst durch die Gebrüder Boisserée und ihre Sammlung den Zeitgenossen vor Augen gestellt wurde, hat in der That erst durch die Forschungen der neuesten Zeit einen festen Grund erhalten, insonderheit durch die verdienstlichen Arbeiten von J. D. Passavant in Frankfurt a. M. u. G. F. Waagen in Berlin. Wie vieles Licht aber auch in den letzten zwanzig Jahren in die Geschichte dieser Schule getragen worden, noch dürfen wir die Untersuchung nicht als geschlossen

4. Zeitr.

4. Zeitr. betrachten.*) Viele Annahmen beruhen noch auf subjectiven, durchaus nicht unbestrittenen Ansichten und Urtheilen und für manches bedeutende Werk fehlt uns ein Anhaltpunkt. Möglich, daß die vorhandenen Gemälde sämmtlich bekannten Namen angehören; möglich auch, und meiner Meinung nach wahrscheinlich, daß uns für einige der wichtigeren Arbeiten die Namen ihrer Urheber noch fehlen. Jedenfalls wird es gut sein, sich nicht mit größerer Sicherheit auszusprechen, als man vor der fortschreitenden Forschung verantworten kann, um nicht zu verwirren, statt zu ordnen, und nicht dereinst sich und Anderen unnütze Mühe gemacht zu haben. Gebahnt aber ist der Weg dadurch, daß mehrere Hauptpunkte in der Geschichte durch unumstößliche Zeugnisse festgestellt sind.

Meister der Schule. An der Spitze der Schule stehen die Namen von zwei Brüdern, Hubert und Johann van Eyk und ihrer Schwester Margaretha von Maaseyk bei Mastricht gebürtig, und nachgehends in Brügge wohnhaft; als den eigentlichen Gründer aber und Vater der Schule haben wir den ältesten von ihnen, Hubert, anzusehen, geboren 1366, gestorben am 18. Sept. 1426. Er ist der Erfinder der Oelmalerei, deren gelungene Proben er, wie erwähnt, schon im Jahr 1410 der Malerzunft von Brügge vorlegte, und seine Geschwister, wie viele namhafte Meister, waren seine Schüler.

Hubert van Eyk.

Außerdem ist seine Wirksamkeit und seine Bedeutung als Maler bethätiget durch ein Werk, welches nicht nur der

*) Mit besonderem Eifer und Verständniß hat auch Prof. Hotho in Berlin dieser Aufgabe sich gewidmet: „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.“

Zeit, sondern auch seinem Werthe nach das erste der Schule genannt werden muß und eine der größten Zierden deutscher Kunst überhaupt ist: das ist das unter dem Namen der „Anbetung des Lammes" bekannte große Altarwerk in der S. Bavo= (ehedem S. Johannis=) Kirche zu Gent, eine Stiftung des Josse Vyd (oder Vyts) Herrn von Pameln im Lande Alost und seiner Frau Lisbette geb. Borlunt aus Gent, begonnen 1420, beendigt am 6. Mai 1432. Es ist einer der sogenannten Altarschreine, doch ohne Bildschnitzwerk, ein Triptychon, das in eine obere und eine untere Abtheilung zerfällt und aus 12 Tafeln zusammengesetzt ist, davon acht auf beiden Seiten bemalt sind. Sechs von diesen Tafeln sind mit der Sammlung des Herrn Solly, der sie für 100,000 Frcs. von dem Kunsthändler Niewenhuys in Brüssel erkauft hatte, in das Berliner Museum übergegangen; die übrigen befinden sich noch jetzt in der S. Bavonskirche zu Gent, theils an ihrem alten Platz in der Vyt'schen Capelle, theils unter Verschluß in der Sacristei. An der Außenseite der unteren Tafeln liest man im Rahmen folgende Inschrift:

4. Zeitr.

Das Genter Altarbild.

Pictor Hubertus e Eyk, major quo nemo repertus
Incepit; pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.*)

*) „Der Maler Hubert von Eyk, der von Keinem übertroffen worden, fing es an; sein Bruder Johannes, ihm nachstehend in der Kunst, hat das Werk vollendet, durch die Bitte des Judocus Vyt dazu bestimmt. Im Verse läßt der sechste Mai auch sehen, wann es geschehen ist." — Den Versuch einer Interpretation „frater secundus arte perfecit" (hat der zweite Bruder durch seine Kunst

4. Zeitr. wovon der letzte Vers ein Chronodistichon ist, dessen Uncialen als Ziffern genommen das Jahr 1432 angeben.

Zum Verständniß des reichen Inhaltes dieses Altarwerkes, dessen Bedeutung mit der Bezeichnung „Anbetung des Lammes" sehr ungenügend angegeben ist, werden noch folgende beide Uebersichtstafeln behülflich sein, davon Fig. A. den geöffneten Schrein darstellt.*)

13 14

11 10 7 6 8 9 12

5 4 1 2 3

Fig. A.

Im Mittelbilde 1. sieht man das apokalyptische Lamm auf dem Altar mit der Wunde in der Brust, aus welcher das Blut in den vor ihm stehenden Kelch fließt, umgeben von anbetenden und lobsingenden Engeln, von denen vier

vollendet) darf man wohl, ohne seine philologische Ehre bloßzustellen, mit Schweigen übergehen.

*) Es gibt eine kleine Abbildung in Contouren von dem Ganzen.

die Passionswerkzeuge halten. Es ist dies kein neuer Gedanke (sobald man nur den Nachdruck dahin legt, wohin er gehört), sondern nur eine andere, strenger symbolische Form für den sonst schon mit dem Altar und dem Sacrament des Altars verbundenen Gedanken der Kreuzigung Christi, des blutigen Opfers auf Golgatha mit dem unblutigen der Messe. Aber dem einfachen Gedanken ist eine weitere Entwickelung gegeben: Das Blut Christi wird in der Kirche und durch sie zum Brunnen des ewigen Lebens, nach welchem alle Geschlechter der Erde wallfahrten, zu dessen Schutz sie mit der Schärfe des Schwertes und des Geistes, mit Seelen- und Körperstärke bereit sind. Darum kommen (im Hintergrund) von der einen Seite die heiligen Märtyrer, von der anderen die heiligen Jungfrauen; darum stehen und knieen (im Vorgrund) auf der einen Seite die Vertreter der weltlichen, auf der anderen die Vertreter der geistlichen Macht. Aber noch ist der Kreis lange nicht geschlossen derer, die dem Dienste des Lammes sich gewidmet. An die geistlichen Mächte schließen sich zunächst (in Taf. 2) die heiligen Einsiedler und Einsiedlerinnen, sodann (in Taf. 3) die frommen Pilger unter Vortritt des großen Christophorus an; an der Seite der weltlichen Macht stehen zunächst (auf Taf. 4) die Streiter Christi und (auf Taf. 5) die gerechten Richter. Den Hintergrund aller Abtheilungen bildet eine reiche Landschaft mit Waldungen südlicher und nördlicher Vegetation, mit Felsenhängen, Kirchen und Städten, Schlössern und Burgen, so daß wir die bekannte Erde als den Schauplatz des Vorganges wieder erkennen. 4. Zeitr.

Es ist nicht schwer, zumal mit dem Rückblick auf die herrschende Vorstellungsweise des Mittelalters, als die lei-

4. Zeitr. tende und verbindende Idee dieser fünf Tafeln die streitende Kirche Christi zu erkennen, für welche zuerst sein Blut geflossen, in welcher mit der Macht dieses Blutes durch Gebet, Wort und Werk unablässig gekämpft werden muß.

Ueber der streitenden Kirche aber steht die triumphierende, das Sinnbild des ewigen Lebens, wie wir es in der oberen Abtheilung in wenigen, großen Zügen gezeichnet finden. In der Mitte (auf Taf. 6) der König des Himmels, Christus, mit den Symbolen der Machtvollkommenheit, das Scepter in der Linken, die weltliche Krone zu seinen Füßen, die geistliche auf seinem Haupt, die Rechte zum Segen erhoben.*)

Rechts und links die ersten Zeugen seiner göttlichen Sendung auf Erden, und darum im Himmel unmittelbar neben ihm, die heilige, jungfräuliche Mutter (Taf. 7) und der Vorläufer und Prediger in der Wüste, Johannes (Taf. 8). In den Flügeln 9 und 10 wird ein himmlischer Lobgesang vorgestellt mit Orgel- und Saitenspiel und Gesang, ausgeführt von einem in glänzende kirchliche Gewänder gekleideten Engelchor.

Tod und Sünde sind die nothwendigen Voraussetzungen des ganzen Erlösungswerkes, das in der streitenden und triumphierenden Kirche vorgestellt wird; deßhalb werden

*) Man hat trotz der Beischrift des Namens Jesu Christi diese Figur vielleicht wegen des stärkeren Bartwuchses und wegen der päpstlichen Krone und kaiserlichen Toga, die sie trägt, allgemein „Gott Vater" genannt. Selbst ohne Namen und äußere Kennzeichen führt der Ideengang der ganzen Conception zu der Person Christi an dieser Stelle; aber allerdings mögen dem Künstler die Worte vorgeschwebt haben: „Wer mich sieht, der siehet den Vater!"

sie als erklärender Gegensatz gewöhnlich in diese Vorstellung 4. Zeitr.
gezogen (wie wir schon an den Eggester=Steinen, an alten Elfenbeinschnitzwerken 2c. gesehen haben). Van Eyk hat das erste Elternpaar, durch dessen Fall der Tod in die Welt gekommen, auf Taf. 11 und 12 abgebildet, und in kleineren Oberabtheilungen (13. 14.) das erste Bruderpaar, durch welches die erste Sünde verübt worden.

Mit geschlossenen Flügeln hat das Altarwerk das Aussehen von nachstehender Figur B.

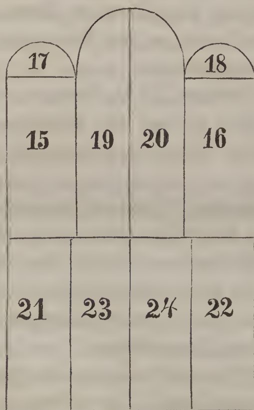


Fig. B.

Die obere Abtheilung enthält die messianischen Weissagungen, als solle damit auf das verschlossene Innere des Schreines (gleichwie als auf eine verhüllte Zukunft) hingedeutet werden. Es ist zunächst auf zwei getrennten Tafeln die Verkündigung, der Engel Gabriel auf Taf. 15, die heilige Jungfrau auf Taf. 16. Darüber auf Taf. 17

4. Zeitr. und 18 die Propheten Zacharias und Micha, und auf Taf. 19 und 20 die Cumäische und Erythräische Sibylle, als Verbindungsglieder zwischen Christenthum und Heidenthum. In der unteren Abtheilung ist die Widmung enthalten: auf Taf. 21 und 22 die Stifter des Werkes, Jodocus Vyt und seine Ehefrau Lisbette, auf Taf. 23 und 24 die beiden Patrone der Kirche, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, zu denen natürlich hier die Stifter in besonderer Beziehung zu denken sind.

Noch gehört zu dem Werke ein Sockel mit einer Darstellung des Fegefeuers, um den Beweggrund der Stiftung leicht verständlich anzudeuten.

In Gent befinden sich die Tafeln 1, 6, 7, 8, dann 11, 12 mit 13, 14 und die Rückseiten 19, 20; in Berlin die übrigen Tafeln; das Sockelbild ist zu Grunde gegangen.

In Ermangelung bestimmter Angaben über den Antheil eines jeden der Brüder und etwaiger Gehülfen an der Ausführung des Ganzen verbleibt die Entscheidung der Kritik, die an den sicheren Gemälden des Jan van Eyk den Prüfstein der Beurtheilung und zunächst also das abzuziehen hat, was mit jenen übereinstimmt.

Ganz abgesehen aber von der Ausführung einzelner Theile ist es unzweifelhaft, daß Hubert der Schöpfer des ganzen Werkes ist; er hat es begonnen, wie die Inschrift sagt, und ein solches Werk läßt sich nicht beginnen ohne Vollendung in der Conception; ja bei der innigen Verehrung, die Johannes dem älteren Bruder und Meister bewahrt (wie gleichfalls die Inschrift lehrt), dürfen wir voraussetzen, daß er bei der Vollendung der einzelnen Tafeln sich an die vorliegenden Entwürfe und Zeichnungen desselben wird gehalten haben.

Damit tritt der künstlerische Charakter Huberts ziemlich deutlich heraus. 4. Zeitr. Wir sehen bei ihm noch immer eine Werthschätzung der überlieferten symbolischen Auffassungsweise religiöser Ideen, verbunden mit dem Verlangen und dem Vermögen einer ausgedehnten dramatischen Darstellweise, wodurch das Auge der Kunst mehr als früher auf das wirkliche Leben gelenkt, die Natur zur vorzüglichsten Hülfsquelle der Phantasie gemacht wurde. Dieser so beginnende Realismus ist aber noch durchdrungen von der Nachwirkung des verschwindenden Idealismus, sowohl in der Charakterbildung, als in der Formengebung, namentlich bei den Gewändern, die noch großlinig, breitflächig und in gemäßigter Schärfe der Brüche gehalten sind. In Betreff der Färbung unterscheidet man an den verschiedenen Tafeln einen durchgehenden bräunlichen Ton von einem durch grauliche Mitteltöne gebrochenen, wie er den beglaubigten Werken des Johannes eigen ist; hinsichtlich der Behandlung aber eine freiere, breitere von einer sehr feinen, fast miniaturartigen Ausführung, abermals einem Merkmal von der Kunst des Johannes. Wenn diese Zeichen mit fast unverkennbarer Entschiedenheit an den beiden Tafeln mit den „gerechten Richtern" und den „Streitern Christi" hervortreten, so haben die übrigen Felder nicht soviel Uebereinstimmung unter sich, haben namentlich einen so sehr verschiedenen Grad in der Feinheit des Gefühls, daß es sehr gewagt sein würde, sie Einer Hand zuzuschreiben. Selbst der bald pastose und schwere, bald sehr flüssige und leichte Farbenauftrag weist auf mehre Mitarbeiter hin.

Die außerordentliche Bedeutung, die dieses Werk für die Geschichte der deutschen Kunst hat, gebietet ein näheres Eingehen auf seine einzelnen Theile.

4. Zeitr. Den Hintergrund des unteren Mittelbildes (1) nimmt eine heitere Landschaft von Baumgruppen und Gebüschen auf grünem, blumigem Wiesengrunde ein, belebt und geschlossen mit der Aussicht auf eine Stadt im Charakter belgischer Städte. Um den Brunnen knieen rechts auf der Seite der geistlichen Macht mehre Männer in langen Mänteln, mit unbekleideten Füßen und mit betender Handbewegung, wohl die Gründer der Kirche, die Apostel; hinter ihnen stehen in voller geistlicher Tracht Päpste und Bischöfe, für welche es schwer fallen dürfte, bestimmte Namen zu finden. Eben so wenig ist mit Bestimmtheit zu sagen, wer die Männer sein sollen, die auf der Seite der weltlichen Macht dem Brunnen zunächst stehen und knieen. Sie sind bürgerlich gekleidet, haben Mützen, auch Turbane auf dem Kopf und Bücher in den Händen, und könnten im Gegensatz zu den Aposteln die Propheten vorstellen. Die hinter ihnen Stehenden gehören zu denjenigen Freunden der Kirche, die wie Fürsten durch ihre Macht, oder wie Dichter und Redner durch das Wort zur Verbreitung des Christenthums wirken. Unter den weiblichen Heiligen im Mittelgrund erkennt man Agnes, Barbara, Dorothea, und unter den männlichen Bischöfe, Päpste und Cardinäle, alle mit Palmenzweigen in der Hand, zum Zeichen, daß sie den Märtyrertod erduldet. Der Brunnen trägt die Inschrift: Hic est fons aquae vitae, procedens de sede Dei domni. Auf der Vorderseite des Altars steht: Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi. Jhes: via, veritas, vita.

Der größte Theil dieser Tafel ist wahrscheinlich von Hubert ausgeführt. Sie hat schon im J. 1550 eine Restauration durch Mstr. Lancelot Blondeel von Brügge und Johann Schoreel

von Utrecht erfahren, aber nur wenig von ihrer Ursprüng- 4. Zeitr.
lichkeit dabei verloren. Spätere Retouchen haben mehr geschadet.

Die heiligen Einsiedler (Heyremeti Sti) auf Taf. 2, in braune Kutten gekleidet, Rosenkränze in der Hand, auf Krückstöcke sich stützend, kommen aus einer waldigen Felsschlucht vor, die uns an ihre Abgeschiedenheit von der Welt mahnt. Man glaubt in der vordersten Reihe den heiligen Antonius zu erkennen, wie in den letzten Figuren die heil. Magdalena und die Mater Aegyptiaca. Im Styl der Zeichnung, in Charakter und Ausdruck der von heiliger Schwärmerei ergriffenen Personen, wie in harmonischer (bräunlicher) Färbung und gleichmäßiger Durchführung ist diese Tafel zu den schönsten Theilen des Werkes zu rechnen und sicher von Huberts Hand.

Schwächer in der Zeichnung und doch nicht eigentlich von ganz verschiedener Art ist die Taf. 3 mit den heiligen Pilgern (Peregrini Sti). Die Landschaft mit Palmen, Cypressen und Orangen an den Ufern eines glänzenden Flusses deutet auf die Herkunft der Pilger aus weiter Ferne. Die Gestalt des großen Christoph ist gegen die Genossen, die er anführt und denen er den Weg zeigt, colossal; er hat einen Turban auf und einen großen Mantel um, kein Unterkleid an.

Die Landschaft auf Taf. 4 öffnet uns ein Thal, von Felsen und kahlen Bergen gebildet, und in weiter Ferne die Aussicht auf eine Ritterburg. Die Streiter Christi (Christi milites) erscheinen zu Roß, in vollem, hellglänzendem Waffenschmuck, zum Theil lorbeerbekränzt, mit fliegenden Fahnen, deren Kreuzzeichen der Vermuthung Raum geben, daß wir vorragende Helden und Fürsten der Kreuz-

4. Zeitr. züge vor uns haben, namentlich den gefeiertsten von allen, der zugleich Flandern angehört: Gottfried von Bouillon auf einem weißen Pferd.

Die Taf. 5 erscheint in ihrer Landschaft wie eine Fortsetzung der vorigen, nur daß die Gebäude im Hintergrund mehr ein städtisches als ein Burg-Gepräge haben. Die Männer, die da, zehn an der Zahl, heranreiten, sind durch die Beischrift (Justi Judices) als „Gerechte Richter" bezeichnet, die zweite Hand der weltlichen Macht. Die vorderste Figur ist ein ältlicher Mann von ausnehmend gutmüthigen Zügen, auf einem sanften weißen Pferd, welchen man allgemein als Hubert van Eyk nimmt, während in dem jüngeren Reiter, der durch zwei andere von ihm getrennt ist, Johann van Eyk erkannt wird. Beide Tafeln sind mit bewundernswürdiger Sorgfalt ausgeführt und tragen alle Kennzeichen der Hand des Johannes.

Groß, feierlich, würdevoll ist die Gestalt des Salvator mundi auf Taf. 6, mit purpurnem Unterkleid und reich mit Perlen und Edelsteinen besetztem Mantel angethan. Anlage und Form der Gewandung ist einfach, in großen Linien und Flächen gehalten, das Gesicht ist das eines Mannes von etwa dreißig Jahren, nur der stärkere Bart gibt ein älteres Aussehen. In drei das Haupt umgebenden Zeilen liest man: Hic est deus potentissimus propter divinam majestatem suam, omnium optimus propter dulcissimam bonitatem, remunerator liberalissimus propter inmensam tarditatem. Am unteren Rande des Bildes steht: Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte. Gaudium sine merore a dextris. Securitas sine timore a sinistris, durch welche — freilich tautologischen — Widersprüche, wie man sieht, die Motivierung des Ideal-



Hubert van Eyk Joh. Burger sc.

bildes angegeben ist. Der Grund hinter der Figur ist grün 4. Zeitr. mit goldnen Verzierungen, bei denen der Pelican angewendet ist, dazu die Inschrift Jhesus XPS.

Auf Taf. 7 ist Maria dargestellt, gegen Christus gekehrt, sitzend und in einem Gebetbuch lesend.*) Eine Rosen- und Lilienkrone schmückt das sanft nach vorn geneigte Haupt, dessen aufgelöstes Haar lang herabwallt; sie ist mit einem bläulichen Untergewand mit rothen Unterärmeln und einem blauen, mit Gold, Perlen und Edelsteinen gesäumten Mantel bekleidet. Das Antlitz von durch und durch deutschen Zügen, aber ohne Bildniß-Individualität, spricht Seelenreinheit und Jungfräulichkeit in den schönsten Formen aus, und ist von tiefer Andacht beseelt. Die Inschrift hinter ihrem Haupt lautet: Hec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis eterne, speculum sine macula dei. Der Grund ist weiß, mit goldnen Verzierungen.

Taf. 8, Johannes der Täufer, gleichfalls sitzend, gegen Christus gekehrt, mit der Rechten auf ihn deutend, als wiederhole er seine alten Prophezeihungen. Er ist in ein Fell gekleidet, darüber ein perlenbesetzter Mantel geschlagen. Auf seinem Schooße liegt ein Buch, das er im Begriff ist umzublättern; seine Züge sind sanft, aber Haar und Bart erinnern lebhaft an den Prediger in der Wüste. Die Umschrift der Gloria heißt: Hic est baptista Johannes, major homine, par angelis, legis summa, evangelii sanctio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, mni **) testis. Der Hintergrund ist roth mit grünem und goldnem Blätterwerk.

---

*) Siehe die beigefügte Abbildung. **) dmni? dann domini.

4. Zeitr. Diese drei Tafeln, deren Glorien Goldgrund sind, tragen am meisten alterthümlichen Charakter und sind sicherlich die Arbeit Huberts.

Auf Taf. 9 und 10 ist ein himmlisches Orchester vorgestellt, dessen Instrumentalpartie der Taf. 9 zugewiesen ist. Den Hauptraum nimmt eine Orgel ein, die von einer Gestalt gespielt wird, in der man die heilige Cäcilie hat erkennen wollen. Durch lang über den Rücken fließendes Haar und ein mit Hermelin verbrämtes reiches Gewand unterscheidet sie sich allerdings von den andern Figuren, von denen die nächste die Laute in der Hand hält. Auf der 10. Tafel stehen die Sänger, alle in gestickte reiche Meßgewänder gehüllt, und das langlockige Haar durch Diademe gehalten. Die Gesichtszüge dieser himmlischen Chorsänger tragen deutliche Zeichen irdischer Abkunft, wie es überhaupt bei ihrer Darstellung auf möglichste Natürlichkeit abgesehen war, da man bei den Singenden die einzelnen Stimmen, hohe und tiefe, genau erkennt. Beide Tafeln unterscheiden sich von den bisher angeführten beträchtlich durch eine sichtliche Trockenheit der Zeichnung und durch schwere, undurchsichtige braune Schatten.

Adam und Eva (auf Taf. 11 und 12) sind in der That als ein Paar nach der Natur gezeichnete Acte anzusehen, bei denen es dem Künstler viel mehr auf möglichste Naturtreue ankam, als auf Schönheit der Form und Bewegung oder auf bezeichnenden Ausdruck; denn nicht einmal darüber ist man sicher, ob sie vor oder nach dem Sündenfall gedacht sind, da Eva die lockende Frucht emporhält, beide aber bereits durch Blätter die Erkenntniß verrathen, daß sie nackt sind. Dessen ungeachtet hält man sie für die Arbeit Huberts. Unter Adam steht: Adam nos

in mortem precipitat; unter Eva: Eva occidendo obsuit. 4. Zeitr.
Die Scenen aus dem Leben Cains und Abels darüber sind in sehr kleinen Figuren ausgeführt.

Die Gemälde der Außenseite tragen sämmtlich das Gepräge aus der Zeit der Beendigung des Bildes. Die Verkündigung zeichnet sich durch außerordentliche Schönheit der Köpfe und durch scharfkantigen, kleinbrüchigen Faltenwurf aus, und ist wahrscheinlich von Jan. Die Behandlung ist sehr einfach, was durch die Wahl von ganz weißen Gewändern noch verstärkt wird. Die Sibyllen sind die Arbeit eines weniger bedeutenden Malers; es ist aber eine dieser Tafeln besonders interessant, indem man durch das Fenster darauf die Aussicht auf eine Straße in Gent hat, Walpoorte genannt, so daß sich danach das Zimmer ermitteln lassen würde, von dem aus vielleicht das Bild gemalt worden. Die knieenden Bildnißfiguren der Stifter sind von ausgezeichneter Vortrefflichkeit, großartig in der Zeichnung, die bei aller Naturwahrheit nur an die Hauptzüge sich hält, bewundernswürdig einfach in der malerischen Behandlung, so daß die Bilder fast wie Tuschzeichnungen aussehen. Jedenfalls rühren sie von dem Meister der Verkündigung her. Die statuarischen Figuren der beiden Johannes, grau in grau gemalt, sind von einer untergeordneten Hand.

Außer diesem großen Altarwerk haben wir nichts, was mit Sicherheit dem Hubert van Eyk zugeschrieben werden könnte. Wohl aber hat die Vermuthung Waagens, daß das unter dem Namen des Colantonio del Fiore im Museum zu Neapel aufgestellte Bild des heiligen Hieronymus ein Werk Huberts sei, sehr viel für sich, da es in Zeichnung und Behandlung mit den Einsiedlern des

4. Zeitr. Genter Altarbildes übereinstimmt, und da auch — was wohl zu beachten sein dürfte — ein fast gleichzeitiger italienischer Schriftsteller, Facius, de viris illustribus, von einem h. Hieronymus van Eyks berichtet, als im Besitz des Königs Alfons von Neapel befindlich.

Passavant schreibt dem Hubert auch eine Anbetung der Könige zu, die er bei Hrn. Professor Rotterdam in Gent gesehen; findet sie aber vornehmlich in Uebereinstimmung mit den Pilgern des Genter Altarbildes, die freilich zu den schwächeren Theilen desselben gehören.

Johann van Eyk. Der wohlbegründete Ruhm Huberts ward durch das aufsteigende Gestirn seines viel jüngeren Bruders Johannes verdunkelt, der, wiewohl von Liebe und Ehrfurcht gegen seinen Bruder und Meister durchdrungen, doch der herrschenden Zeitrichtung auf Realität mehr als jener angehörte und zugleich durch die Verbindung mit einem prachtliebenden Fürsten gehoben war. Sein Geburtsjahr wird mit Wahrscheinlichkeit auf 1396 festgesetzt. 1420 hat er bereits einen von ihm gemalten Christuskopf der Malerzunft von Brügge vorgewiesen. Um diese Zeit war er Hofmaler und Kammerdiener (pointre et varlet de chambre) des Herzogs Johann von Baiern, der bis zum J. 1418 Bischof von Lüttich gewesen, und kam nach der Ermordung desselben 1424 in gleicher Eigenschaft (im Mai 1425) in die Dienste von des Herzogs Neffen, Philipp dem Guten von Burgund, der ihn als Künstler und als Mensch hoch in Ehren hielt, mit Aengstlichkeit über seinen Besitz wachte, und ihn selbst zu vertraulichen und geheimen Sendungen benutzte. Als z. B. der Herzog im October 1428 eine Gesandtschaft unter dem Hrn. v. Roubaix nach Lissabon schickte, um um die Hand der Prinzessin Isabella für sich werben zu lassen, ward

Jan van Eyk ihr beigegeben, das Bildniß der Prinzessin 4. Zeitr.
zu fertigen, die nachmals die Gemahlin (die dritte) Herz. Philipps und die Mutter Carls des Kühnen wurde. Das Bildniß war am 12. Februar 1429 vollendet, aber erst im October d. J. kehrte Jan nach Flandern zurück, und zwar nach Brügge, nicht nach Gent, wo er eine Reihe von Jahren bis zur portugiesischen Reise gelebt hatte. Da er nach dem 1426 erfolgten Tode seines Bruders die Vollendung des Genter Altarwerks übernommen, so mußte dieses durch die Reise eine große Unterbrechung erleiden. Ungeachtet der Auszeichnung, die er im Leben genossen, und einer sehr angestrengten Thätigkeit waren seine Vermögensverhältnisse sehr bescheiden; er starb im besten Mannesalter im Julius 1441.

Jan van Eyk vollendete die von seinem Bruder begonnene Umwandlung des Styls, indem er die Charaktere viel mehr individualisierte, so daß der letzte Schein idealer Auffassungsweise einer realistischen weichen mußte, bei welcher selbst die kleinsten Züge, bis zu den Falten der Haut ihre Beachtung finden. In Folge davon haben vor allen seine Bildnisse wegen der durchdringenden Klarheit der Auffassung, der Bestimmtheit der Zeichnung und der vollendeten und feinen Durchbildung in der Form überwiegenden Werth. Dabei aber bewahrt er sich eine Vorliebe für die Schönheit, wenn auch hie und da Frauen und noch mehr Kinder unter seiner Hand des Anspruchs darauf verlustig gehen. Die kleinen scharfen Brüche der Gewänder hat er in die Malerei gebracht. Im Colorit behält er die bräunlichen Mittel- und Schattentöne Huberts bei, fügt aber kalte Lichter hinzu und weiß die Farben in unglaublicher Vollkommenheit zu verschmelzen, und überhaupt auf das

4. Zeitr. Feinste auszuführen. Er hat eine Freude an der Nachahmung natürlicher Effecte, mit denen er — wie z. B. mit Spiegelungen — sogar spielen kann. Auch setzt er einen Werth darein, in ganz kleinen, fast nur durch die Lupe erkennbaren Dimensionen malen zu können.

Das früheste beglaubigte Werk des Jan van Eyk, das wir kennen, ist die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, gegenwärtig in Chatsworth in Derbyshire, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire, nach der Original-Inschrift beendigt am 30. Oct. 1421 (4′ hoch, 2½′ br.) In einer Kirche von spätromanischer Architektur steht unter einem Traghimmel in der Mitte des Bildes Th. Becket, überschwebt vom heil. Geist, drei Bischöfe sind beschäftigt, ihm die erzbischöfliche Tiara aufzusetzen, während ein knieender Priester ihm das Evangelium vorhält. Rechts sind die Vertreter der geistlichen, links der weltlichen Macht aufgestellt, letztere mit König Heinrich II. an der Spitze, dem Gönner und nachherigen Todfeinde Beckets. Ueber dem Symbol des h. Geistes hängt eine reiche Krone herab mit einem Bild des auferstandenen Christus, darüber ein Rundbildchen mit der Madonna auf dem Thron. Alle Farben sind von tiefem, gesättigtem Ton, ins Bräunliche spielend, die Verhältnisse der Figuren etwas schlank, das Bild im Ganzen wohl erhalten. — Es hat offenbar etwas Auffallendes, das erste Gemälde unsers Meisters der englischen Specialgeschichte entnommen, scheinbar in englischem Auftrage gemalt zu sehen. Erinnert man sich aber, daß Th. Becket 4 Jahre nach seiner Ermordung 1170 war heilig gesprochen worden, und daß sein Grab in Canterbury einer der besuchtesten Wallfahrtorte für alle Welt geworden, dem auch wohl von

außen her das Bild als Weihgeschenk verehrt worden sein 4. Zeitr.
konnte, oder gedenkt man der damaligen engen politischen Verbindung zwischen Burgund und England gegen die Ansprüche Carls VII. auf den französischen Thron, auf welchem der Herzog von Bedfort als Regent im Namen Heinrichs VI. von England saß, so ist nichts Auffälliges in dem Fall. Mit der Zerstörung des Grabes durch Heinrich VIII. mag das Gemälde in Privatbesitz gekommen sein.

Daß Jan in den Jahren 1427 bis 1432 (mit Ausnahme von 1429, wo er in Portugal gemalt), an dem Genter Altarbilde beschäftigt war, ist bereits besprochen. Die Jahrzahl 1432 trägt ein kleines Madonnenbild von ihm in der Sammlung des Hrn. Blundell Weld zu Ince-Hall bei Liverpool. Maria, im blauen Kleid und dunkelrothen Mantel, sitzt, das Kind auf dem Schooß, in einem Zimmer vor einem grünen Schirmdach und blättert in einem Buche. Hier findet sich schon die nachmals häufig auf seinen Tafeln vorkommende Beischrift: „ALC ICHE CHAN", d. h. (so gut) als ich kann.

Vom Jahr 1433 ist das Bildniß eines Mannes von etwa 56 Jahren, mit einer rothen niederländischen Kopfbinde, in schwarzem Pelz, von unvergleichlicher Wahrheit und Vollendung; es ist aus der Sammlung des Lord Arundel auf dem Weg der Versteigerung in die National-Galerie in London übergegangen.

Daselbst befindet sich auch eines der köstlichsten und vollendetsten mir bekannten Gemälde des Jan van Eyk, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Brautpaar. In einem holzgetäfelten Zimmer steht ein Mann von 30 bis 36 Jahren in dunkelrothbraunem Pelzüberwurf, einen breitkrämpigen schwarzen Hut über dem blassen Gesicht. Er

4. Zeitr. hält in seiner Linken die Hand einer jungen blühenden Frau, so daß er im Begriff ist, mit der Rechten den Handschlag zu geben. Die Frau (oder Braut) trägt einen grünen Pelzmantel mit langer Schleppe, ein blaues Kleid, davon die Aermel sichtbar, einen weißen Fransenschleier über dem Kopf und Ringe an den Vordergliedern der Finger. Am Boden steht ein Bologneserhündchen und ein Pantoffel! Auf dem Tisch liegt eine Apfelsine; von der Decke hängt ein messingener Kronleuchter herab, in dem nur ein Licht, und zwar ein brennendes, aufgesteckt ist. Offenbar lauter nur theilweis verständliche Beziehungen auf das Verhältniß des Paares. An der Wand im Hintergrund ist ein Spiegel angebracht, in welchem sich nicht nur das Paar (von der Rückseite), sondern auch eine Thüre spiegelt, durch welche ein älteres Paar, vielleicht die Aeltern der Braut, eintritt. Wie klein auch die Figuren dieses Spiegelbildes sind, sie werden von denen der zehn kleinen Medaillons übertroffen, die den Spiegel einrahmen, und in denen die Leidensgeschichte Christi dargestellt ist. Die Inschrift Johannes de Eyk fecit hic hat die Jahrzahl 1434. Das Bild ist vom Maj. Gen. Hay erworben, 2′ 9″ hoch, 2′ 6″ breit und vollkommen gut erhalten.

Eines der ausgezeichnetsten Werke Johanns ist das Votivgemälde des Canonicus Georg van der Paele vom J. 1436 jetzt in der Sammlung der Akademie zu Brügge. Die Mutter auf dem Throne reicht dem Kinde, das einen Papagei hält, Blumen hin; der heil. Donatian mit einem Rad, darauf fünf brennende Kerzen, und der heil. Georg, den Helm zum Gruße lüftend, empfehlen den Donatar, der, weißgekleidet, die Brille in der Hand, im Vorgrund kniet, dem Schutze des Himmels.

Den Hintergrund bildet das Innere einer spätromanischen Kirche. Der Ton des außerordentlich kräftig gefärbten Gemäldes fällt stark ins Bräunliche; die Bewegung des Kindes ist etwas gezwungen und seine Formen sind mager. Das Ganze zeigt die liebevollste Ausführung, aber der Glanzpunkt des Bildes ist das im großartigsten Styl gehaltene Bildniß des Stifters, voll Lebenswahrheit und Charakter und bei aller Individualität ohne alle kleinlichen Züge. 4. Zeitr.

Im Belvedere zu Wien ist das Bildniß des Decans Jan van Löwen in schwarzer Tracht 1′ h., 10″ br. von demselben Jahr 1436, von klarer, warmer Färbung, bräunlichen Schatten, weicher Modellierung, doch nicht glücklicher Zeichnung der Hand.

Im Museum zu Antwerpen befindet sich ein angefangenes Bild Jan van Eyks, eine heil. Barbara, mit der Jahrzahl 1437, 8″ br., 1′ 4″ h., eine grau untermalte Zeichnung auf Holz. Die Heilige sitzt, mit lang herabwallendem Haar, einen Palmenzweig in der Hand, im Freien und blättert in einem Buche auf ihrem Schooß, unbekümmert um die Werkleute, die im Hintergrund den Thurm ihres Gefängnisses aufführen. Eigenthümlich ist der Saum des Mantels am Boden ausgebreitet, so daß er fast die Wirkung eines architektonischen Fußgestells macht.

Das Museum in Madrid bewahrt zwei Tafeln eines Altarwerkes vom Jahr 1438, die eine mit Johannes dem Täufer und dem Donatar Magister Heinrich Werlis aus Cöln. Den Grund bildet eine Halle mit einer hölzernen Decke in Tonnengewölbform und einer Fernsicht auf grüne Wiesen und Schneeberge. An der Wand hängt ein Spiegel, in welchem sich (ähnlich wie bei dem

4. Zeitr. Londoner Bilde) Theile der Halle und Personen spiegeln, die außerhalb des Bildes sich befinden. Auf der andern Tafel sitzt die h. Barbara, in einem Buche lesend, auf einer gothisch verzierten Bank, in rothem, mit Gold gesticktem Unterkleid und blauem, pelzverbrämtem Mantel. Ein helles Feuer im Kamin wirft seinen Schein auf alle Gegenstände im Zimmer. An dem geöffneten Fenster stehen Schwertlilien in einem zinnernen Krug. In der Landschaft ein Thurm und die Enthauptung der Heiligen. (Das Mittelbild, worauf voraussichtlich van Eyks Name sich befindet, ist nicht vorhanden.) Aus demselben Jahre 1438 ist der Christuskopf im Berliner Museum, der inzwischen mehr negativen Werth hat, insofern man daran sieht, daß Johann van Eyk, sobald er den seiner Natur angemessenen realistischen Weg verlassen und ins Idealgebiet übertreten wollte, sich nicht recht zu benehmen wußte.

Ganz anders und lebenswarm erscheint unser Meister auf einem Madonnenbild in der Ertbornschen Sammlung des Museums zu Antwerpen v. J. 1439.*) In einen großen blauen Mantel gehüllt, doch den Kopf frei, steht die Mutter und blickt selig auf das Kind in ihren Armen, das das Köpfchen an ihren Hals schmiegt, mit der Rechten sich um ihren Nacken legt und in der Linken ein Paternoster hält. Zwei schwebende Engel tragen einen Teppich, der zum Theil bis unter ihre Füße reicht. Ein Brunnen auf grünem Rasen belebt den Vorgrund, Rosenhecken den Hintergrund. Das Bildchen ist 6″ br. und 9″ h. und der vollendetste Ausdruck inniger

*) Abgebildet in Messager des sciences et des arts. Gand, 1835.

Liebe und Güte; dabei ungeachtet sehr individueller Züge 4. Zeitr.
von großer Schönheit. Die Inschrift Johannes de Eyk me fecit + complevit scheint anzudeuten, daß aus seiner Werkstatt auch Werke ausgegangen, an die er nicht selbst die letzte Hand gelegt.

Aus demselben Jahr 1439, 2. Juni, ist das Bildniß seiner Frau in der Sammlung der Akademie zu Brügge, auffallend verschieden von den übrigen Bildnissen des Meisters durch einen kalten, trockenen Ton. Vielleicht in dieselbe Zeit fällt ein Marienbild im Besitz des Kaufmanns Weber zu Antwerpen. Maria sitzt mit dem Kind in einer von Rosen und Weinreben umrankten Laube; S. Katharina, auf deren Schwert der Meister seinen Namen geschrieben, feiert ihre Verlobung, ihr gegenüber sitzt S. Dorothea (?) und vor beiden S. Cäcilia und S. Ursula. Im Hintergrund eine Stadt mit einem Fluß in ziemlich lichtem Ton. Es ist 3′ h. 2′ br. und sehr wohl erhalten.

Die letzte uns bekannte Tafel in der Zeitfolge und wahrscheinlich Jan van Eyks letzte Arbeit ist ein Christuskopf (dem ähnlich, den das Museum in Berlin bewahrt), in der Sammlung der Akademie zu Brügge; die in den Rahmen eingeschriebene Inschrift lautet: Als iche chan. Johes de eyk Inventor anno 1440. 30. January. (Des Jahres Anfang fiel in den Julius, so daß er danach nur noch etwa ein halbes Jahr gelebt hat.)

Zu den bisher genannten, durch Inschriften beglaubigten Werken kommen nun noch andere, die durch ihre Uebereinstimmung damit als Arbeiten Jan van Eyks in Anspruch genommen werden. Zuerst ein Triptychon oder Reisealtärchen, das aus einem spanischen Kloster in den

4. Zeitr. Besitz des vormaligen russischen Gesandten Tatischeff in Wien*) gekommen ist, wovon ihm aber das Mittelbild (Anbetung der Könige oder Geburt des Heilandes) verloren gegangen. Von den Flügelbildern (21″ h., 8″ br.) stellt das eine den Tod Christi, die Kreuzigung, das andere seine Herrschaft im Himmel, das Jüngste Gericht vor; beide sind in der Weise feinster Miniaturen ausgeführt. Die Kreuzigung ist ganz dramatisch gefaßt und reich an Figuren, unter denen man auch die Brüder van Eyk vom Genter Bilde wieder erkennt. Im jüngsten Gerichte sitzt Christus mit ausgebreiteten Armen zwischen Maria und Johannes und Posaunen blasenden Engeln; darunter die zwölf Apostel in weißen Kleidern, in der Mitte die heiligen Jungfrauen und zu ihren beiden Seiten geistliche und weltliche Größen. Erde und Meer geben ihre Todten heraus. Zwischen ihnen steht der Erzengel Michael, eine überaus herrliche Gestalt voll Ernst und Milde, über dem geflügelten Tode, der die Hölle mit ihren Ungeheuern und Verdammten umfaßt.

Ein kleines Madonnenbild befand sich in der Sammlung des Königs von Holland, Maria auf dem Thron, dem Kinde die Brust reichend, wahr, lieblich und fein in Zeichnung und Färbung, doch nicht ganz gut erhalten. Auch eine Verkündigung (jetzt im Besitz des Kaisers von Rußland) war daselbst, bei welcher der Engel in ein Meßgewand gekleidet ist; den Hintergrund bildet das Innere einer spätromanischen Kirche. Von ausgezeichneter Schönheit ist das kleine Madonnenbild der Dresdener Galerie, ein Triptychon von 2′ Breite,

*) Jetzt nicht mehr dort.

1′ 2″ Höhe, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde auf dem Thron in einer Kirche zeigt, mit architektonischer Einfassung und kleinen Sculpturen; auf dem rechten Flügel S. Michael mit dem Stifter des Bildes, links S. Katharina, auf den Außenseiten die Verkündigung in zwei stehenden, grau in grau gemalten Figuren; das Ganze von feinster, miniaturartiger Ausführung, in der Darstellung zugleich feierlich und lieblich. 1. Zeitr.

Die Gemäldesammlung des Belvedere in Wien besitzt das Brustbild des Jodocus Vyd aus Gent, in nicht ganzer Lebensgröße und vorgerücktem Alter, und das Kupferstichcabinet in Dresden die Zeichnung dazu.

Im Louvre in Paris ist eine Madonna mit dem Kind, das mit der einen Hand die Weltkugel hält und mit der andern den vor ihm sitzenden und aus einem Buche betenden Donator segnet, als Jan van Eyks Werk anerkannt. Ein Engel hält die Krone über der Jungfrau. Zwischen Säulen und Rundbogen hat man die Aussicht auf eine reiche Stromlandschaft mit Städten und Burgen, und einer Alpenkette im Hintergrund. Das Bild ist durch einfache, große Gewandmassen und eine breite Behandlung ausgezeichnet.

Schließlich kommen wir (einige mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit dem Jan van Eyk zugeschriebene Gemälde übergehend) noch zu einem bedeutenden Werk, das seinen Namen trägt, obschon seine Vollendung in die Zeit nach seinem Tode, ins J. 1445 fällt. Es ist dieß ein Triptychon, 5′ 10″ h., 3′ 6″ br., mit der scholastischen Symbolik der Jungfräulichkeit Marias. Sie steht, eine Krone auf dem Haupt, mit lang herabwallendem Haar, im weiten mit Perlen und Edelsteinen besetzten Purpurmantel,

4. Zeitr. in einer spätromanischen Kirche, durch die man in eine weite Landschaft sieht. Vor ihr kniet im weiten Priestergewand von dunkelbraunem Moor der Stifter des Bildes, Propst Nicolaus von Maelbeke, in der Rechten ein Gebetbuch, in der Linken einen Bischofstab (mit dem h. Martin). Die Flügelbilder sind außen und innen bemalt und in je zwei Abtheilungen getheilt. Darauf sieht man den brennenden Busch mit Gott Vater im Feuer, darunter Gedeon, wegen des Felles, das im Thau nicht naß geworden; auf der andern Tafel die verschlossene Thüre des Ezechiel (mit Adam und Eva als Portalfiguren), darunter Aaron mit der blühenden Ruthe. Auf der Außenseite Maria mit dem Kind im Arm; dann drei posaunenblasende Engel, die Geburt Christi verkündigend. Unten die tiburtinische Sibylle, die den Kaiser Augustus (gegenüber) auf das in seine Regierungszeit fallende Ereigniß aufmerksam macht. Mehre Theile dieses Bildes, das sich im Besitz des Hrn. Dumortier Bogaert in Brügge befindet, sind unvollendet; aber auch das Vollendete ist so schwach, daß (ich mit) Passavant dasselbe nur für eine Copie gehalten, während Waagen das Original darin erkennt, das nach Jans Tode von seinem Bruder Lambert weiter geführt worden sei.

Lambert van Eyk. Die Nachricht indeß von Lambert van Eyk als Maler steht auf zu schwachen Füßen, als daß ihm damit eine Stelle in der Kunstgeschichte gesichert sein könnte. *) Begründeter ist jedenfalls die Annahme, daß die Schwester

*) Man vergleiche G. F. Waagen im Kunstblatt 1849 No. 15—16. über Carton, les trois frères van Eyk. Durch nichts ist Lambert als Maler beglaubigt, am allerwenigsten durch die überraschende Interpretation der Inschrift am Genter Altar.

Margaretha van Eyk Künstlerin war, aber es gibt kein beglaubigtes Bild von ihr, so daß Alles, was ihr selbst „mit vieler Wahrscheinlichkeit" zugeschrieben wird, der kritischen Grundlage entbehrt. 4. Zeitr. Margaretha van Eyk.

Miniaturen in Meß- und Gebetbüchern, namentlich die köstlichen im Brevier des Herzogs v. Bedfort, engl. Regenten von Frankreich, vom J. 1424, in der Pariser Bibliothek, ferner bei Hrn. Tobin zu Oak-Hill bei Liverpool, im britischen Museum u. a. O., die das Gepräge der Schule haben, werden mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit den van Eykischen Geschwistern zugeschrieben; ebenso die Zeichnung zu den Meßgewändern in der Schatzkammer in Wien, an denen die Figuren sehr bestimmt an die Weise des Johannes erinnern. — Das Gebetbuch der Isabella von Castilien in der königl. Bibliothek im Haag mit Miniaturen von 1450; die Geschichte der Könige von Jerusalem in der kaiserlichen Bibliothek in Wien mit Miniaturen von 1430 bis 1450 und so manche andere ähnliche Kunstschätze weisen unmittelbar auf die Eykische Schule hin, wenn es auch nicht leicht möglich sein dürfte, die Urheber der überaus köstlichen Bilder namentlich anzugeben. Miniaturen.

Die Wirksamkeit der Schule Huberts van Eyk muß, zumal nach der Erfindung der Oelmalerei, sehr ausgedehnt gewesen sein. Dennoch sind wir auf wenige Namen neben denen seiner Geschwister beschränkt. Schüler und Nachfolger der Van Eyk.

Zunächst ist Peter Christophsen zu nennen, dessen Thätigkeit zwischen 1417 und 1452 fällt, und der sich in der Zeichnung, namentlich der Gewänder, noch ziemlich genau an den Meister hält, und nur in den Verhältnissen, die er gedrungener annimmt, vornehmlich aber in der Färbung, die er bis zur Glut steigern kann, einem eigenen Gefühle folgt. Peter Christophsen.

4. Zeitr. Wir verdanken die Kenntniß von ihm vornehmlich einem Gemälde, das durch Passavant an das Städel'sche Institut in Frankfurt gekommen, und das die Unterschrift trägt: † PETRUS. XPR. ME FECIT. 1417. Es ist eine Madonna mit dem Christkind auf dem Thron, dessen roth-schwarz-goldener Teppich von zwei Krystallsäulen getragen wird, und der mit den Gestalten von Adam und Eva und von zwei Propheten geschmückt ist. Zu Seiten des Thrones stehen S. Hieronymus mit einem Buch und S. Franz mit einem Crucifix und einem Stab von Glas. Durch die offene Thüre sieht man in die Landschaft. —

Im Berliner Museum ist das Bildniß eines Mädchens aus der Familie Talbot, das ehedem mit seinem Namen bezeichnet war, ausnehmend fein in der Zeichnung und Charakterauffassung, auffallend blaß und in den Schatten grau; und Banquier Oppenheim in Cöln besitzt ein aus der Zunftstube der Goldschmiede zu Antwerpen stammendes Gemälde, den h. Eligius als Goldschmied, wie er einem Brautpaar einen Ring verkauft, mit der Unterschrift petr°. xp̃r. me. fecjt a°. 1449. Unvollkommen in der Zeichnung, aber kräftig in Färbung und Modellierung, zeichnet sich dieses Bild durch die Schönheit der Braut und durch die feinste Ausführung des Gold- und Juwelenschmuckes aus. — Aus einem spanischen Kloster stammend, jetzt im Museum von Berlin, sind zwei Flügel eines Altarwerkes, 4' 7" h., 1' 9½" br., (dessen Mittelbild verschollen) an der Außenseite mit den Aposteln Petrus und Paulus von Schülerhand bemalt. Im Innern hat der eine Flügel in zwei Abtheilungen über einander die Verkündigung und die Geburt Christi. In der oberen kniet Maria vor einem Betpult, im Begriff, ein Blatt ihres Gebetbuches

umzuschlagen, wendet sich aber nach dem Engel um. Durch 4. Zeitr.
Fenster und Thür sieht man in die Landschaft. Bei der Geburt Christi knieen Maria und Joseph und drei kleine Engel, dazu die Stifterin, vor dem nackt an der Erde liegenden Christkinde; in der Landschaft ist die Verkündigung dargestellt. Auf der zweiten Tafel sieht man in vielen kleinen Figuren das Jüngste Gericht: Christus mit der Dornenkrone, beide Hände geöffnet erhoben, auf dem Himmelsbogen über der Weltkugel, zu Seiten die Passionszeichen und die Engel, die zum Gericht rufen. Unter Christus sitzen Maria, Johannes, Magdalena, ein in einen Goldharnisch gekleideter Heiliger mit einer Säge in der Hand, die Apostel auf beide Seiten vertheilt, hinter ihnen geistliche und weltliche Großwürdenträger. In der Mitte des Bildes steht in Stahl gerüstet der Erzengel Michael, unter seinen weitgespreizten Füßen der Satan, und der Tod, der unter seinen weit ausgebreiteten Armen den offenen Höllenrachen und viele von Höllenqualen Gepeinigte hat, so daß er als der Herrscher der Hölle erscheint. In der Landschaft ist die Auferstehung, aber nur in wenig Figuren, zu sehen. — Die Darstellung ist durchaus ernst und streng; in den Bewegungen, selbst der Bildnißfigur, ist die feierliche kirchliche Anschauungsweise maßgebend; die Zeichnung hält sich an den einfachen Formen Huberts und auch die Charakteristik ist allgemeiner, als die des Johannes van Eyk und streift sogar an das Ideale; nur daß er die Apostel fast zu Mönchen gemacht. Ueberraschend ist die durchgehende Farbenpracht und Wärme und der vollkommene Schmelz des Farbenauftrags. In der Bekleidung ist das Zeitcostume, jedoch in sehr beschränkter Weise, angewendet.

Außer Peter Christophsen haben wir nur noch zwei

4. Zeitr. Namen von Malern, denen indessen ihr Platz an dieser Stelle nur durch die Nachricht in einer Handschrift, angeblich aus dem 15. Jahrhundert, im Besitz des Hrn. Delbecq, gesichert ist, worin es heißt: „Vor den beeldenbraken de kerke van St. Jans was de peirel van de oude meesterstucken, meester Geeraert van der Meere van Gent hat een Maria beeld geschildert en Judocus van Gent Discipel van Hubert van Eyk een tafereel verbeeldende St. Jans onthoofdinge."

Judocus von Gent, Gerhard van der Meere. Weder dieses, noch ein anderes Werk des Judocus von Gent*) ist nachweislich vorhanden; von Gerhard van der Meere, den dieselbe Handschrift an einer anderen Stelle gleichfalls einen „Discipel von Hubertus van Eyk" nennt, ist ein Bild in der S. Bavonskirche zu Gent, das aber den Meister nicht nur nicht sehr hoch, sondern auch in sehr loser Beziehung zu Hubert van Eyk zeigt. Das Bild ist eine Kreuzigung Christi, auf den Flügelbildern Moses am Felsenquell und die eherne Schlange als Anspielung auf Geburt und Tod des Erlösers, und unterscheidet sich durch langgestreckte Verhältnisse und eine lichte, fast kraftlose Färbung von den Malereien der Eyk.

Dagegen haben sich mehrere Gemälde erhalten, die dem Styl und der Behandlung nach in die erste Hälfte des 15. Jahrh. gehören, zu denen uns aber sichere Namen bis jetzt fehlen.**)

---

*) Man hat, mit Unrecht, wie ich glaube, Justus von Gent und obigen Jodocus für eine und dieselbe Person genommen. Von Justus kann erst später die Rede sein.

**) Den Bezeichnungen, welche Passavant und Waagen gewählt, bin ich nicht im Stande beizutreten, ja nicht einmal der Annahme,



an Eyk's Schule. Joh. Burger sc.

Das bedeutendste von diesen und überhaupt eines der vorzüglichsten Werke der Schule ist die Gefangennehmung Christi in der Pinakothek zu München, 3′ 3″ h., 2′ 1″ br. Am dunkelblauen Himmel steht der abnehmende Mond und bescheint im Hintergrund das Haus des Hohenpriesters, in welches Christus gebunden eingeführt wird. Der Mittelgrund läßt ein Stück vom Oelberg, sogar mit getretenen Fußpfaden, sehen, auf denen zwei Jünger — der eine zögernd — fliehen. Die Gruppe im Vorgrund besteht aus funfzehn Figuren: in ihrer Mitte Christus in langer, violetter Tunica, ohne Mantel*); seine Arme hängen schlaff herab zum Zeichen völliger Widerstandlosigkeit, sein edles, sanftes Angesicht wendet er mit niedergeschlagenen Augen über die rechte Schulter nach Judas, der vom Rücken naht, ihn auf die Wange zu küssen. Zugleich packt ihn ein Mitglied des Synedriums, der wie mit einem Sprung an ihn gekommen, in Wuth die Zähne weisend, an der Brust, und einer der Kriegsknechte am Arm, um ihn fortzureißen; so daß man deutlich die Absicht erkennt, die rasche Folge der Momente — aber als Folge — auszudrücken. Zwischen Christus und dem Manne vom hohen Rath steht ein anderer, ein Alter mit grauem Bart, der mit Geschrei die Fackel hoch emporhält. Dahinter sieht man noch acht Männer, deren Gesichter die verschiedenartigsten Empfindungen abspiegeln, von der gefühllosen Gleichgültigkeit einer ganz ordinairen Bürgermiliz eines unter eine Pickelhaube gesteck-

4. Zeitr. Der Meister der Gefangennehmung Christi.

---

daß die Werke, die sie dem Justus von Gent zuschreiben, alle von einer und derselben Hand herrühren.

*) Man sehe die beigefügte Abbildung eines Theiles von diesem Gemälde.

4. Zeitr. ten Bäcker- oder Hafnermeisters, zur rohen, vor Gift und Galle blassen Schadenfreude, von der Neugierde und Angst vor einem etwaigen Wunder bis zu dem Erwachen eines edlen Unwillens, der sich von der Scene des Verraths abwendet. Dann sieht man noch ganz vorn links den erzürnten Petrus, der mit hoch geschwungenem Faschinenmesser ausholt, um dem in's Knie gesunkenen Malchus Eins zu versetzen. — Die Darstellung ist außerordentlich lebendig, so daß nicht nur die Handlung vollkommen klar sich ausspricht, sondern auch jede der handelnden Personen in eigenthümlicher, klar motivierter Weise daran Theil nimmt. Die Lebendigkeit der Darstellung wird gehoben durch die Gegensätze in den Bewegungen, durch die Verschiedenheit, z. B. wie die Hand des Kriegsknechtes und die des Judas auf demselben Arme Christi liegen; ebenso durch die Gegensätze der mit größter Individualität gezeichneten Charaktere, die sich auch selbst auf die Färbung ausdehnen, so daß Bläße, Röthe, Dunkelheit u. s. w. mit Vorbedacht und auf das Wirksamste vertheilt sind und schon in dem gelblichen Gesicht des Judas neben dem lichtklaren, gesunden seines Meisters der ungeheuere Abstand sich ausspricht. Darum ist auch der Ausdruck in jeder einzelnen Gestalt so sprechend, wozu freilich die mit vollkommenem Formenverständniß ausgeführte Zeichnung der Köpfe und die feine und richtige Modellierung wesentlich beitragen. Die Zeichnung der Hände ist wohl etwas mager und selbst ängstlich natürlich, aber wohlverstanden, und überhaupt ist der Naturalismus durch einen großen Formensinn gemäßigt. Auch in den Gewändern sind die kleinen Brüche auf die fliegenden Zipfel verwiesen, wo sie zur Bezeichnung hastiger Bewegung beitragen. Im Costume herrscht noch einige Zurückhaltung, nur der genannte

Kriegsknecht hat eine etwas abenteuerliche Tracht, eine Art Frack. Die Farben sind alle gesättigt, warm und harmonisch gestimmt und durch den bräunlichen Schattenton verbunden; kalte oder Glanzlichter fehlen. Eigenthümlich ist (am Malchus) ein Gelb mit röthlichen Schatten. Bewunderswürdig ist die Behandlung, die die Farben aus dem Licht in die tiefsten Schatten wie durch einen Guß hinüberführt und doch alle Formen bis auf die kleinsten Falten auf das Bestimmteste ausprägt, so daß das Bild auch in dieser Hinsicht kaum von einem anderen der Schule erreicht, geschweige übertroffen wird. — Daß dieses Bild der Flügel eines Altarwerkes, wahrscheinlich mit der Kreuzigung, war, wird durch den zweiten, gleichgroßen Flügel mit der Auferstehung Christi, in der Moritzcapelle zu Nürnberg, bewiesen. 1. Zeitr.

In mancher Beziehung verwandt damit, sowie mit dem zuletzt erwähnten Werk des P. Christophsen, aber doch im Wesentlichen verschieden davon, ist ein Werk, dessen Theile an drei verschiedenen Orten aufzusuchen sind, in Löwen, in Berlin und München: das ist das Abendmahl mit vier Seitenbildern. Das Abendmahl, 4′ 10″ br., 5′ 9″ h., befindet sich in der Peterskirche zu Löwen. Christus sitzt mit vier Aposteln an der hinteren Seite eines Tisches in quadratischer Form, ihm gegenüber haben zwei (darunter Judas), an den anderen beiden Seiten je drei Platz genommen. Im Hintergrunde der Wirth und ein Aufwärter; zwei Personen sehen zum Fenster herein. — Die Wahl des Gegenstandes ist neu, und zeigt, wie man bemüht war, immer neue Beziehungen aus der Geschichte des Testamentes zur Bedeutung des Altares und Altardienstes zu finden. Daraus ist auch die Wahl der Seitenbilder zu erklären, Der Meister des Abendmahls.

4. Zeitr. Abraham und Melchisedech, das Mannasammeln in der Wüste, der Prophet Elias in der Wüste von einem Engel gespeist und getränkt und das Passahfest, in welchen allen mannichfache Anspielungen auf die Einsetzung des Abendmahles enthalten sind. Die beiden ersten dieser Bilder sind in der Pinakothek in München, die beiden anderen im Museum zu Berlin. Die Darstellung verräth eine weniger lebhafte Phantasie (als die der Gefangennehmung), die Bewegungen sind nicht so frei und nicht so sprechend; die Zeichnung dringt nicht so tief ein in das Verständniß der Form und die Charakteristik bleibt darum allgemeiner, der Ausdruck unbestimmter. In der Carnation gibt es keine Verschiedenheit, der ein wenig erhitzte Fleischton ist Allen gleich; nur das Bildniß des Stifters (auf dem Bilde von Melchisedech) macht durch feinere Nüancierung von Farbe und Form eine Ausnahme. Aber die Färbung im Allgemeinen ist tief, kräftig, feurig, und wird durch die bräunlichen Schatten noch gehoben; in der Behandlung aber sind diese Tafeln ganz oder nahebei so vollendet, der Fluß im Schmelz der Farben so bewundernswürdig, wie bei den besten Werken der Schule. Daß dieser Meister dem Peter Christophsen nahe gestanden, fällt Einem besonders in Berlin auf, wo Beider Arbeiten nahe bei einander stehen.

Sir Charles Eastlake in London besitzt ein Gemälde aus dieser Zeit, 3 1/2 ' hoch und breit, wiederum von einer andern Hand, wie mir scheint, das Begräbniß des heil. Bischofs Hubertus in der Peterskirche zu Lüttich. Die architektonische Anordnung nimmt einen sehr großen Theil des Bildes ein; der Leichnam wird unter Gebet und den üblichen kirchlichen Ceremonien in Gegen=

Der Meister des Hubertus.

wart zweier Bischöfe von mehren Personen in die Gruft vor dem Altar gesenkt, auf welchem ein Reliquienkasten und ein Altarwerk nach älterer Form und in sieben Abtheilungen steht. Unter den vielen theilnehmenden Anwesenden ist auch ein bejahrter Fürst, mit Lilien im blauen Mantel, und ein anderer in der Tracht des burgundischen Hofes; außerhalb der Chorschranken Volk, das zwischen den Eisenstangen durchsieht. Viel Sculpturwerk und architektonischer Schmuck ist am Altar, dem Baldachin darüber, Stangen daneben, den Säulen der Kirche ꝛc. angebracht. Die Zeichnung und Charakteristik ist geistvoll, individuell, die Farbe weder glänzend noch tief, die Behandlung auffallend trocken. Im Ganzen nicht so fein, als die Gefangennehmung, aber höher im künstlerischen Gefühl, als das Abendmahl. 1. Zeitr.

Ihm verwandt, nur weniger durchgebildet, scheint mir ein Gemälde in der Sammlung des Museums zu Antwerpen, die sieben Sacramente*), ein 6′ 6″ hohes und 3′ breites Mittelbild mit zwei Seitentafeln zu 3′ 9″ Höhe und 2′ Breite. Den Gedankengang zu dieser Darstellung erräth man, wenn man Wahl und Bedeutung der Altargemälde im Auge behält: es ist das blutige Opfer von Golgatha, das im unblutigen der Messe am Altar wiederholt wird. Dieses aber umschließt das „Sacrament des Altars,“ das eine von den sieben der Kirche. Darum sehen wir als Hauptdarstellung des Mittelbildes Christus am Kreuze, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und noch zwei andern Frauen. Die symbolische Bedeutung Der Meister der sieben Sacramente.

*) Das Bild wird, angeblich nach zuverlässigen Nachrichten, dem ältern Roger zugeschrieben, von dem nachher die Rede sein wird.

4. Zeitr. stärker hervorzuheben, ist der Vorgang in das Innere einer (spitzbogigen) Kirche gestellt, deren Architektur sich auch auf die Nebenbilder erstreckt, und die Beziehung zum Altar ist geradezu ausgesprochen, indem hinter dem Gekreuzigten der Altar steht, vor welchem so eben ein Priester die Wandlung in der Messe mit hocherhobener Hostie feiert. Zur Vervollständigung der Idee ist auf dem Schnitzwerk dieses (gemalten) Altars Christus als Kind im Schooß der Mutter und als Lehrer zwischen den Aposteln angebracht. Auf jeder der Seitentafeln sind drei Sacramente, und zwar dramatisch und durch Abtheilungen gesondert: die Taufe, indem ein Priester das über das Becken gehaltene Kind mit einem spitzigen Instrument (?) berührt; die Firmelung, wo drei Knaben mit einem Windspiel, vielleicht dem Sinnbild jugendlichen Leichtsinns, die heilige Stätte verlassen; die Beichte, wo vor einer harrenden Frau ein Greis die Absolution erhält. Auf der andern Tafel die Priesterweihe, die Ehe, und endlich die an einer alten Frau vollzogene letzte Oelung. Sämmtliche Scenen sind der Art in Perspective gesetzt, daß Taufe und letzte Oelung im Vorgrund stehen; dazu schwebt über jeder Handlung ein Engel, dessen Kleidfarbe mit sichtlicher Beziehung darauf gewählt ist. Es scheinen mehre Hände bei der Ausführung thätig gewesen zu sein, aber selbst in den besten Stellen (der Firmelung z. B.) fehlt es der Farbe an Tiefe und Saft, und der Behandlung an dem den Hauptwerken der Schule eigenthümlichen Schmelz.

Als Schüler des Joh. van Eyk nennt uns die Geschichte u. A. zwei Ausländer, der Italiener Antonello von Messina und den König René von Anjou, deren Thätigkeit aber nicht in den Kreis unserer Darstellung gehört.

4. Zeitr. Roger von der Weyden d. Ae.

Der seinem Ruhme und seiner Wirksamkeit nach bedeutendste Meister aus der Schule der Van Eyk ist Roger von der Weyden der Aeltere. Ungeachtet der Bewunderung, die ihm seine Zeitgenossen in Flandern, Deutschland und Italien, in Spanien und Frankreich gezollt; ungeachtet seiner außerordentlichen künstlerischen Thätigkeit war er doch für uns so gut wie verschollen, und an keines der vielen Gemälde niederdeutscher Kunst in unsern Museen wurde sein Name geheftet. Durch ein Gemälde, welches ich in Italien erworben und an das Städelsche Institut in Frankfurt überlassen, ist der Weg zu ihm gefunden worden; das Verdienst aber, ihn gefunden und gewiesen zu haben, gehört J. D. Passavant. Nachweisungen über Namen und Leben verdanken wir sodann Herrn Wauters im Messager des sciences historiques von 1846. Roger von der Weyden, von italienischen Schriftstellern, und darum auch bis vor Kurzem von uns gewöhnlich Rogier von Brügge genannt, ist um 1400 geboren und hat bis 1464 gelebt. 1436 bis 1449 bekleidete er in Brüssel die ehrenvolle Stelle eines Malers der Stadt. 1450 sah ihn der italienische Schriftsteller Facius in der Kirche des Laterans in Rom vor den Gemälden des Gentile da Fabriano. 1462 scheint er noch in Italien gewesen zu sein, da eine bestimmte Nachricht*) von seinem von ihm in diesem Jahr gemalten Bildniß vorhanden ist, das in Venedig im Besitz eines Herrn Johannes Ram war. Er liegt begraben in der S. Gudulakirche zu Brüssel, vor dem Altar der heil. Katharina, und seine Grabschrift lautet:

---

*) Bei dem Anonymus von Morelli. p. 78.

4. Zeitr.

Exanimis saxo recubas Rogere sub isto
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tua Bruxella dolet quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam moeret, tanto viduata magistro
Cui par pingendi nullus in arte fuit. *)

Von mehren der Bilder Rogers haben wir zuverlässige Kunde, obschon er ihnen weder seinen Namen noch ein Monogramm beigefügt. Nach denjenigen davon, die erhalten und zugänglich sind, hat sich ein, wenn auch noch nicht unumstößliches Urtheil gebildet über jene, welche als übereinstimmend damit ihm zugeschrieben werden dürfen.

Das Bild der Gerechtigkeit.

Durch Vasari wissen wir von einem großen Werke Rogers im Rathhaus zu Brüssel, „das auf die Gerechtigkeit Bezug hat", und Wauters gibt uns davon folgende Beschreibung, aus der wir ersehen, daß der Meister damit — vielleicht als der Erste in Flandern — den Bann strengkirchlicher Darstellungen überschritten hat. Das Bild hatte die Gestalt eines Altars mit zwei Flügeln. Auf dem Mittelbild waren zwei Vorgänge: zuerst Herkenbald, ein Richter von Brüssel aus dem 11. Jahrhundert, durchbohrt von seinem Krankenlager aus seinen eigenen Sohn, der ein Mädchen entehrt hatte; und dann derselbe Mann gegenüber dem Bischof, der ihm die Absolution verweigert und dem er die durch ein Wunder erhaltene Hostie vor-

*) Leblos unter der Platte von Stein hier liegst du nun, Roger,
Der du der Dinge Gestalt deutlich zu malen gewußt.
Brüssel beklaget den Tod, der dich traf, weil nie einen Künstler,
Dir an Erfahrung gleich, wiederzufinden sie weiß.
Mit ihr trauert die Kunst, als wär' sie die Wittwe des Meisters,
Welcher wie Keiner vor ihm trefflich zu malen verstand.

weist. Der eine Flügel enthielt die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan, innen, wie ihn die Wittwe wegen ihres ermordeten Sohnes um Beistand bittet, außen, wie er den Mörder, einen Soldaten, hinrichten läßt. Der andere Flügel zeigt die Belohnung des gerechten Kaisers, innen, wie Papst Gregor der Große seine Errettung aus der Hölle erfleht, außen, wie derselbe Papst im Sarge des Kaisers die Zunge, „die nur Gerechtigkeit gesprochen," unversehrt findet. — Wahrscheinlich ist dieses Werk bei dem Brand des Rathhauses während des Bombardements von 1695 zu Grunde gegangen, dürfte aber in die Zeit vor seiner italienischen Reise fallen. Aus derselben Zeit stammt nun der berühmte Reisealtar Carls V., ursprünglich (1445) von König Johann II. der Karthause von Miraflores bei Burgos in Spanien geschenkt (in deren Büchern die Schenkung actenmäßig mit genauer Beschreibung des Bildes eingetragen ist mit dem Zusatz: „hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso Flandresco fuit depinctum."). Eine sehr sorgfältige Copie davon kam auf dem Wege des Kunsthandels in Besitz des Königs von Holland, und bei der Versteigerung von dessen Sammlung in das Museum zu Berlin. Wohin das Original gekommen, ist nicht bekannt.

4. Zeitr.

Reisealtar Carls V.

In ganz neuer Weise ist hier das Hauptthema der Altarbilder, der Tod Christi, aufgefaßt und gewendet. Es sind drei, oben halbkreisförmig abgerundete, gleichgroße Tafeln von 2′ 1″ Höhe und 1′ 4″ Breite, eine jede mit einer architektonischen, halbromanischen, halb gothischen Einfassung mit bildlichen Darstellungen in ganz kleinem Format, die als eine Ergänzung der Hauptbilder zu betrachten sind. Statt der Kreuzigung wählte Roger für

4. Zeitr. das Mittelbild den Moment nach der Kreuzabnahme, wo Christus entseelt im Schooß der Mutter liegt; und dieß brachte ihn auf die Conception des ganzen Werkes, welches durch die aufgestellten Gegensätze, wie durch die Tiefe, mit der es empfunden ist, überraschend ergreift und in milde Rührung versetzt. Dicht neben einander sehen wir hier drei Augenblicke aus dem Leben der Mutter Jesu, in denen ihre Thränen über den Sohn fließen: aber wie verschieden sind die Thränen über das neugeborene Kind, über den vom Kreuz Genommenen, und über den vom Tode Erstandenen! Auf dem Bilde der Geburt sehen wir Maria im weißen Gewand, hockend, auf einer Windel in ihrem Schooß das nackte Kind, das freundlich zu ihr aufblickt, wie sie die Hände sich wie zum tiefinnersten laut- und zeichenlosen Dankgebet nur leise berühren, und zugleich, das Gebet gleichsam vergessend, sinken läßt, im mildesten, himmlischsten Ausdruck reinster Jungfräulichkeit. Auf einem Stuhl neben ihr, auf seinen Krückstock gestützt, sitzt mit bleischweren Augenlidern der gute alte Nährvater Joseph, im dunkelrothen Kleid mit blauer Kapuze, ein vollkommenes, fast satirisches Bild der Schuldlosigkeit am Neugeborenen. Die Umgebung wird von einer Marmorsäulenhalle gebildet, mit grün- und braunen Teppichen belegt, durch Rundscheibenfenster erleuchtet. Oben schwebt ein blauer Engel mit der Krone des Lebens und einem Papierstreifen, darauf geschrieben steht: „Mulier haec fuit probatissima munda ab omni labe; ideo accipiet coronam vite. Jac.“. In der architektonischen Einfassung: die Statuen von Petrus und Lucas an den Säulen, und als kleine Hochreliefs: Verkündigung, Besuch bei Elisabeth, Geburt, Anbetung der Hirten, der Könige und Beschneidung. —



Roger v. d. Weyden d. Ae. R. Petzsch. sc.

Im Mittelbild kniet Maria im rothen Gewand, und hält wieder ihren Sohn, aber als starre Leiche, im Schooß, und mit beiden Händen fest und krampfhaft umklammert, und drückt ihre thränenfeuchten Wangen an seine kalten; Johannes, selbst tief ergriffen, bemüht sich, sie gegen den sie überwältigenden Schmerz zu schützen, und Joseph von Arimathia berührt ihr besänftigend das Haupt. Die Umgebung ist eine Fortsetzung der Halle, nur sieht man in die Landschaft; es steht ein Kreuz darin und oben schwebt ein rother Engel mit der Inschrift: „Mulier haec sicut fidelissima in dolore datur ei corona vite. Apoc.“ An den Säulen der Einfassung: Matthäus und Johannes; als Hochreliefs: Christi Abschied von der Mutter, Trauer der Mutter und der Jünger, Kreuztragung, Aufrichtung des Kreuzes mit Christus, Christus am Kreuz und Grablegung. Im dritten Bilde*) sehen wir Maria, blau gekleidet, einsam betend knieen; wie erschrocken wendet sie sich nach rückwärts, und erblickt den auferstandenen, mit Zurückhaltung eintretenden Sohn, bedeckt mit einem rothen Mantel, doch mit den offenen Wundenmalen. Die Thränen des bitteren Leides — das sagt ihr Antlitz — verwandeln sich unter dem zagenden Erstaunen in Thränen der Wonne. Ein blauer Engel trägt die Inschrift: „Mulier haec perseveravit vincens omnia, ideo data est ei corona. Apoc.“ Auch hier sieht man aus der Halle in die Landschaft. An den Säulen stehen die Statuen von Marcus und Paulus; als Hochreliefs sind angebracht: der Bericht der Frauen an Maria von Christi Auferstehung, Himmelfahrt Christi (wo Christus in den Baldachin verschwindet), Ausgießung

4. Zeitr.

*) S. die beigefügte Abbildung.

4. Zeitr. des heil. Geistes, ein Engel kündigt Marien den Tod an, ihr Tod (sitzend unter den Jüngern, die Palme in der Hand, die ihr der Tod vorher gegeben), ihre Aufhebung zu Gott und Christus.

Außer der Tiefe und Fülle des Gemüths, die uns hier in ganz neuen Gedanken und feiner Empfindung entgegentritt, reißt uns die noch in der Copie sichtbare vollendete liebevolle Ausführung, die auch die kleinsten Figuren und Ornamente umfaßt, zur höchsten Bewunderung hin. Von den Eyks unterscheidet sich Roger durch einen kälteren Ton in der Färbung, dem namentlich die bräunlichen Schatten fehlen; in der Zeichnung aber ist er nicht so individuell als Johannes van Eyk und dringt auch nicht so tief in das Verständniß der Formen ein, so daß sie bei größeren Dimensionen etwas leer erscheinen.

Ein ganz ähnliches Werk, nur sicher ein ursprüngliches von demselben Meister, ist ein Triptychon mit Darstellungen ausschließlich aus der Geschichte des Täufers; wahrscheinlich also ursprünglich für eine Taufcapelle bestimmt; gegenwärtig gleichfalls im Museum zu Berlin. Es ist beträchtlich größer als der Reisealtar, hat aber eine sehr ähnliche Eintheilung und architektonische (nur spitzbogige) Einfassung. Auf dem ersten Bilde, der Geburt des Johannes, sitzt der alte Zacharias im Zimmer der Wöchnerin, die man im Hintergrund in ihrem Bette sieht, wie sie von einer Dienerin sorgfältig zugedeckt wird. Eine Jungfrau — es ist die Jungfrau Maria! — bringt ihm das neugeborene Kind, dessen Namen zu schreiben er im Begriff scheint. Besuch tritt ein. In der architektonischen Einfassung: Vermählung der Elisabeth, Zacharias im Tempel, die Verkündigung, der Besuch Marias, Geburt

Johannesaltar.

des Johannes. Das zweite Bild enthält die Taufe Christi im Jordan, die Taube des heil. Geistes schwebt darüber, und ganz oben in feurigem Roth ist der ewige Vater sichtbar. Die Landschaft zeigt uns eine Strecke des Flußgebietes; Johannes tauft aus der bloßen Hand; er hat einen rothen Mantel über dem härenen Gewand; ihm gegenüber kniet ein Engel und hält Christi dunkel=graublaues Kleid. In der architektonischen Einfassung: Johannes in der Wiege; Johannes geht in die Wüste, predigt daselbst; die beiden vergeblichen Versuchungen Christi und des Satanas Abzug. — Das dritte Bild enthält die Enthauptung des Johannes. Die Tochter der Herodias wendet sich ab, während sie die Schüssel hinhält, auf welche der Henker, aber auch mit abgewandtem Gesicht, das von ihm an den Haaren gefaßte Haupt des am Boden liegenden Täufers selbst stellt. Im Hintergrunde ist die Scene, wo die Königstochter die blutige Schüssel auf den Tisch des Vaters setzt. Eine verkleinerte Copie dieses schönen Werkes besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt a. M.

4. Zeitr.

Noch ein umfangreiches, höchst bedeutendes Werk Rogers fällt nach der sehr begründeten Annahme Passavants (dem wir die Kunde desselben verdanken) in die Zeit vor seiner italienischen Reise, nehmlich noch vor 1447: das ist das Jüngste Gericht in dem Hospital zu Beaune in Burgund, welches nach Aufhören der Pest 1443 mit der Genehmigung des Papstes Eugen IV. († 1447) und unter dem Schutz des heil. Antonius von dem Kanzler Nicolaus Rollin gegründet worden ist. Es sind sieben Tafeln, von denen sechs (vier große und zwei ganz kleine) sich auf die mittlere, in der Mitte um 1 ′ überhöhte zuklappen lassen, zusammen 18 ′ breit, bei einer Höhe von

Das jüngste Gericht.

4. Zeitr. 7 bis 8'.*) „In der höchst feierlichen Anordnung des Bildes auf Goldgrund sitzt Christus in purpurnem Mantel zum Gericht auf dem Regenbogen; zu den Füßen die goldene, mit Edelsteinen besetzte Erdkugel. Vier kleine, weißgekleidete Engel, die Leidensinstrumente haltend, schweben zu den Seiten über ihm. Seine Rechte erhebt er segnend, seine Linke, ruhig ausgestreckt, abweisend. Nach der Seite der Seligen hängt von seinem Haupte herab ein Lilienstengel mit beigefügter hellgelber Schrift: Venite benedicti patris mei possidere paratum vobis regnum a constitutione mundi. Gegen die Verdammten zuckt ein rothglühendes Schwert mit den Worten: Discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est dyabolo et angelis ejus. Zu den Seiten Christi (und zwar auf den nächsten Seitentafeln) sitzen Maria, Petrus, Johannes und vier andere Apostel, gegenüber der Täufer und die sechs andern Apostel. Weiter auf der äußersten Tafel rechts von Christus ein Papst (Eugen IV.), ein Bischof (Johann Rollin, Bischof v. Autun, Sohn des Stifters), ein gekröntes Haupt, Herzog Philipp der Gute von Burgund, und ein Staatsdiener. Auf der Tafel gegenüber anbetende, knieende Jungfrauen. Vier Engel in lackrothen Gewändern blasen zur Auferstehung, während der Erzengel Michael (mit Pfauenaugen in den Flügeln) unter Christus stehend, in weißem Kleide und goldbrokatnem Mantel, die Waage hält, in deren rechter Schale ein dankender Seliger, in der andern ein verzweifelnder Sünder ist. Ueber ersterem steht geschrieben Virtutes, über letzterem Peccata.

*) Da ich das Bild nicht selbst gesehen, gebe ich Passavants vortreffliche Beschreibung wörtlich.

Unter der langhingestreckten Wolkenschichte, die sich durch alle fünf großen Bilder ziehend den goldnen Himmel von der nächtlich-dunkelblauen Luft der Erde trennt, ist die Auferstehung aus den Gräbern dargestellt, wobei sieben Selige und vierzehn Verdammte. Bei letzteren finden sich keine sie peinigenden Teufel, wohl aber fahren aus den Felsenklüften Feuerflammen, die dem hier schwarzen Himmel einen blutrothen Schein geben. Dagegen steht bei den Seligen ein Engel in reichem Mantel, der sie nach der Himmelspforte hinweist. Unter ihnen ist ein Geistlicher, ein Mann und eine Frau, von frommem, aber sehr verschiedenem Ausdruck in Gesicht und Geberde. 4. Zeitr.

Wenn der Altarschrein geschlossen ist, zeigt die Außenseite in dem erhöhten Theil die Verkündigung, in den Flügeln darunter den heil. Sebastian (der gegen die Seuchen angerufen wurde) und den heil. Anton, den ersten Schutzpatron des Hospitals, sämmtlich grau in grau in grünlichen Nischen, von einem Schüler ausgeführt. Links kniet an einem Betpult der Donatar, Nicolaus Rollin, Ritter von Burgund, Herr von Authume, Kanzler des Herzogs Philipps des Guten. Er hat einen schwarzen Pelzrock mit Kapuze an. Hinter ihm hängt ein roth- und goldbrokatner Teppich und bei ihm steht sein Wappen, drei goldne Schlüssel im blauen Grunde. Auf dem goldnen gekrönten Helm befindet sich ein feuerfarbener halber Engel, dessen Stirne mit einem Reifen und Kreuzchen geziert ist; sein blaues Kleid endet in die Helmdecke. Gegenüber, rechts, kniet gleichfalls vor einem Betpulte des Rollin Frau, Guignonne de Salins, in dunklem Pelzkleide und mit einem weißen, steifen Tuch auf dem Kopf. Ein weißgekleideter Engel hält ihr Wappen ohne Helm (ein goldner

4. Zeitr. Thurm im blauen Felde), dem das Wappen der Rollin beigefügt ist.“ In der Zeichnung herrscht bei gutem Verständniß eine Vorliebe für Magerkeit und in den Beinen einige Schwäche; bewunderungswürdig ist die Behandlung der Stoffe; in der Carnation bemerkt man Abwechslung der Töne; unter den Farben zeichnet sich ein schönes Violet besonders aus.

Gleichfalls in die frühere Zeit des Meisters scheint ein Bild zu gehören, das die Pinakothek in München besitzt, und auf welchem S. Lucas als Maler mit Christus in Verbindung dargestellt ist.*) Maria sitzt in einer offenen Halle und reicht dem Kinde die Brust; S. Lucas sitzt davor und zeichnet die Gruppe auf ein Täfelchen. Durch die Arkaden der Halle sieht man hinaus in eine Stadt und in ihr Straßenleben, auf Brücke, Fluß und in die Umgegend. Die Figuren haben fast halbe Lebensgröße; in den Formen und Bewegungen ist alle Idealität beseitigt. Zu beachten ist dabei die neue Wendung, welche Roger dem stehenden Thema von der Mutter mit dem Kinde nebst einem Heiligen als Patron des Stifters gegeben, und wie er die Elemente zu verbinden und in Thätigkeit zu setzen gewußt.

S. Lucas und die Madonna.

Der Aufenthalt in Italien hat auf die Ausbildung Rogers jedenfalls einen wesentlichen Einfluß gehabt, ohne ihn inzwischen in eine andere Richtung zu bringen. Mit der mediceïschen Madonna, dem erwähnten kleinen Bilde auf Goldgrund im Städelschen Institut zu Frankfurt, hat er sich auf eine hohe Stufe der Entwickelung gestellt.

Madonna Medicis.

*) Im Katalog dem J. van Eyk zugeschrieben. Abgebildet in dem Boissereéschen Galeriewerk.

Maria sitzt auf dem Thron mit dem Kind an der Brust. 4. Zeitr.
Zwei Engel halten den Vorhang des Baldachins. Links stehen Johannes der Täufer und Petrus, rechts die Schutzpatrone des Hauses Medicis, Cosmas und Damianus. Unterhalb sind drei Wappenschilde angebracht, von denen aber nur das mittlere ein erkennbares Zeichen: die rothe Lilie im weißen Felde, das Wappen von Florenz, noch enthält. Unbedenklich ist anzunehmen, daß Roger das Bild in Florenz gemalt, und zwar für Giovanni († 1463) und Pietro de' Medici († 1469). Große Formenschönheit und eine ganz außerordentliche Vollendung in der Ausführung sind bezeichnende Merkmale dieses Bildes.

Es würde sich der Mühe lohnen, nachzuforschen, ob jene schöne Tafel mit der h. Katharina, zu deren Füßen ein von ihr widerlegter Philosoph liegt, und die, aus einer Kirche in Pisa in die Sammlung der dortigen Akademie gekommen, um jene Zeit entstanden ist. Mir scheint nur Rogers Hand fähig gewesen zu sein, sie zu malen. S. Katharina.

Zu den Werken einer späteren Zeit gehört wohl vornehmlich das herrliche Triptychon des Berliner Museums mit der Geburt Christi (Mittelbild 2′ 11½″ h., 2′ 11″ br., Seitenflügel gleich hoch und 1′ 3¾″ br.). Das Mittelbild zeigt ein verfallenes Gebäude von romanischer Architektur, das zum Theil als Stall benutzt wird. In Weiß gekleidet, von einem blauen Mantel umgeben, kniet die heilige Jungfrau am Boden, wehmüthig mit gesenkten, leise durch die Fingerspitzen sich berührenden Händen nach dem nackt auf dem Ende ihres Mantels liegenden neugeborenen Knäblein blickend. Das reiche, blonde Haar fließt über die Schultern herab; eine hohe Schönheit und Seelengüte belebt das Antlitz. Links kniet S. Joseph, im Geburt Christi.

4. Zeitr. lichtrothen Kleid mit schwarzem Kapuzenkragen, die Flamme der sehr herabgebrannten Kerze in seiner Hand sorgsam vor dem Verlöschen wahrend. Ueber das Kind neigen sich mit Ochs und Esel drei kleine, liebliche Engelgestalten, zu denen noch andere — wie es scheint derselben Familie — vom Dach des Gebäudes niederschweben. Rechts kniet der Donator des Bildes, Bladolin, der Gründer der Stadt Middelburg, betend mit wagrechter Händebewegung und ganz in schwarzen Sammt gekleidet. In der Landschaft die Verkündigung der Hirten und in der Ferne eine Stadt. Auf dem Flügel rechts knieen im Vordergrund einer reichen, mit Fluß und Stadt belebten Landschaft die drei heiligen Könige, von denen einer zwar nicht ein Mohr, aber doch von sehr gelbbrauner Farbe ist; ihre Kronen haben sie an den Boden gelegt und schauen empor zum Himmel, wo ihnen das heilige Kind wie ein Stern erscheint. Noch vollständiger wiederholt sich die Vision auf dem Flügel links, wo Kaiser Augustus, von Hofleuten umgeben, in seinem Zimmer durchs Fenster die heilige Jungfrau mit dem Kind in der Höhe erblickt. Die Cumäische Sibylle macht ihn auf die Erscheinung aufmerksam und er schwingt zum Zeichen der Verehrung das Rauchfaß derselben entgegen.

In größtmöglicher Uebereinstimmung mit diesem köstlichen Werke steht ein großes Triptychon in der Pinakothek zu München*): in der Mitte die Anbetung der Könige, rechts davon die Verkündigung, links die Darstellung im Tempel, ehedem in der S. Columbankirche zu Cöln. Der Größe und Ausführung nach dürfte dasselbe

Anbetung der Könige.

*) Lithographiert unter dem Namen des Joh. van Eyk von N. Strixner.

Rogers bedeutendstes Werk sein, obschon sich dabei heraus- 4. Zeitr.
stellt, daß für größere Dimensionen seine Kenntniß der Natur nicht ganz ausreichte und die Formen mit der Zunahme des Maßes an Individualität und Lebendigkeit abnehmen. Bei einer Höhe von 4′ ist das Mittelbild 4′ 10″ und jeder Flügel 2′ 3″ breit. Der Engel der Verkündigung ist in ein kaltes weißes Gewand mit bläulichen Schatten gekleidet, und bringt seine Botschaft in halb schwebender halb stehender Stellung. Maria macht eine halbe Bewegung gegen ihn, als wollte sie vom Betpult aufstehen; aber mit keinem Zug des Gesichts oder Körpers verräth sie eine Ueberraschung, oder Ergebung. Durch das offene Fenster des übrigens verschlossenen Zimmers dringen goldene Strahlen, auf denen ein ganz kleines Täubchen herabschwebt; im Widerspruch mit der ganz einfachen Stubeneinrichtung steht ein Prachtbett mit rothseidnen Vorhängen und einer Golddamastwand am Kopfende. Die Anbetung der Könige geht in einem verfallenen Gebäude römischen Styles vor, über dessen Strohdach der goldene Stern leuchtet, und an dessen mittler Wand ein Crucifix hängt. Eine ganz besondere Sorgfalt ist dem landschaftlichen Hintergrund gewidmet, den eine Stadt nebst Vorstadt mit gewöhnlichen Straßenscenen, dem Beschlagen eines Pferdes x., einnimmt. Mutter und Kind sind ziemlich schwach im Ausdruck, letzteres in seiner parallelen Streckung von Armen und Beinen selbst unschön; dagegen ist in den Königen eine eigenthümliche Stufenfolge der Empfindung angenommen; während der älteste demüthig die Händchen des Kindes küßt, reicht der nächstjüngere in halber Kniestellung sein Geschenk, der dritte aber bleibt aufrecht stehen und lüftet, noch unschlüssig, nur seine Kopfbedeckung und läßt

4. Zeitr. sich, während er nach dem Kinde sieht, das Geschenk von einem Diener reichen. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit sind Waffen und Trachten, das glänzende Gold, die prächtigen Stickereien behandelt; daneben ist dann die Demuth des armen Joseph, der mit der Kappe und der Krücke in der Hand neben Ochs und Esel steht und mit ihnen nach den vornehmen Gästen hinsieht, wahrhaft rührend. Hinter ihm kniet mit dem Rosenkranz betend der Stifter, ein Mann von etwa 50 Jahren. Neben der Ruine, in welcher die Scene vorgeht, erhebt sich eine Kirche im Styl der rheinischen des 12. Jahrhunderts, und das anstoßende Flügelbild führt uns in das Innere des Gebäudes, dessen Säulen freilich fast mehr römisch, als romanisch sind. Maria, nun von nahebei matronhaftem Ansehen, bringt das Kind in den Tempel, Simeon nimmt es von ihr in seine Hände, Hanna schaut von rückwärts darauf; demüthig hält Joseph eine Kerze und gleichgültig eine ziemlich vornehm gekleidete Dienerin einen Korb mit Tauben. Im Hintergrund Bettler und Betende. Fast durchgehends sind in diesem Werke die Bewegungen etwas gezwungen, der Ausdruck schwach, die Formen nicht frei von Magerkeit und Härte, die Carnation vorherrschend kaltröthlich, oder, wo sie ins Gelbliche und Bräunliche fällt, trocken. Dagegen zeigt die Ausführung die vollendetste Meisterschaft und eine bis auf die Grashalme und Mauersprünge sich erstreckende liebevolle Sorgfalt und Genauigkeit.

Noch ist ein kleines Triptychon aus der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek von München übergegangen, eine Anbetung der Könige mit dem Täufer auf dem rechten und dem h. Christophorus auf dem linken Flügel. Die Liebe zur Natur, die sich in der Eykischen Schule

Anbetung der Könige mit Johannes und Christoph.

in der Freude an landschaftlichen Darstellungen mit Entschiedenheit kund gibt, tritt hier besonders bedeutungsvoll auf, indem die Gründe auf beiden Flügelthüren durch reiche, reizende und mit feinstem Naturgefühl ausgeführte Landschaften eingenommen sind, so daß man in Versuchung kommt, die Hauptabsicht des Künstlers in ihnen zu sehen. Johannes steht in einer taghellen, von einem klaren Gewässer durchrieselten Landschaft, in welcher lichte Felsen und weite Wiesengründe wechseln; Christophorus trägt das heilige Kind durch tiefe Wogen eines Bergstromes zwischen dunkeln Felsenwänden, während am Himmel zugleich für die Welt, wie durch Christus in seiner Seele, die Sonne aufgeht. Dieses Gemälde wurde früher dem Memling zugeschrieben und es ist nicht zu leugnen, daß einzelne Stellen desselben, namentlich das Gefolge der heil. drei Könige, vielmehr seiner, als Rogers Weise entsprechen, und daß dem Christuskinde des Christophorus ein anderer Typus als dem des Mittelbildes zu Grunde liegt. Da es nun erwiesen ist, daß Roger und Memling gemeinsame Arbeiten ausgeführt haben, wie z. B. das kleine Hausaltärchen, das 1516 im Besitz von Margaretha von Oestreich in Mecheln war*), so wäre es nicht unmöglich, daß auch besagtes Triptychon eine beiden gemeinschaftliche Arbeit wäre. Und so möchte ich die Untersuchung über dieses höchst werthvolle Werk der Schule, das nur leider durch Retouchen 4. Zeitr.

*) Im Inventar der Kunstgegenstände dieser Fürstin heißt es: ung petit tableaul d'ung dieu de pityé estant es bras de notre Dame, ayant deux feulletz, dans chascun desquels y a ung ange, et dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait le tableaul de la main de Rogier, et lesdits feulletz de celle de maistre Hans.

4. Zeitr. und Lasterungen viel von seiner ursprünglichen Gestalt verloren, nicht für geschlossen halten, wenn ihm auch vorläufig keine andere Stelle angewiesen werden kann.

Die Frau im Bade und einige andere Arbeiten

Deutlich erkennt man die Hand Rogers in dem Bilde einer sich badenden Frau, die von einer Magd bedient, und durch einen im Hintergrund angebrachten, freilich kaum sichtbaren David zur Bathseba wird (im Museum zu Stuttgart), einem genauen und wenn auch nicht sehr ansprechenden, doch meisterhaften Naturstudium.

Im Besitz der Herzogin Margaretha von Oestreich war noch eine Dreieinigkeit von Roger und das Bildniß Carls des Kühnen. Sie sind beide verschollen.

Ein vorzüglich schönes Madonnenbild im Besitz des Banquier Oppenheim wird von mir, ein anderes nebst S. Veronica und Dreieinigkeit, im Besitz des H. v. Houtem zu Aachen, von Waagen für Rogers Arbeit angesehen, und wohl dürften ihm noch manche andere Bilder zugeschrieben werden, die unter einem fremden oder gar keinem Namen gehen. Inzwischen wird es besser sein, sich bis auf Weiteres mit denjenigen Annahmen zu begnügen, wogegen keine erheblichen Zweifel bestehen. Wir sehen daraus, daß Roger in der realistischen Richtung seines Meisters weiter fortgeschritten, die Zeichnung aber weder des Nackten noch der Gewänder, und eben so wenig die Färbung wesentlich verbessert, vielmehr eine oft bis zur Härte und Trockenheit gesteigerte Strenge des Styles angenommen, dagegen die Vorliebe für glänzende und prachtvolle Trachten genährt, die Lust an landschaftlichem und architektonischem Beiwerk gesteigert hat. Die Technik der Ausführung hat er bedeutend vervollkommnet, vor Allem aber das Kunstgebiet durch Stoffvermehrung erweitert, und tie-

fer als seine Vorgänger die allgemein menschlichen Bewe- gungen und Anforderungen des Gemüths ergründet. Unverkennbar sah sich die Kunst durch Roger zugleich gefördert und in ihrem Wege aufgehalten: der feierliche Ernst der Auffassung, die Strenge und Herbigkeit der Form paßte nicht zu dem Verlangen, die Vorgänge so natürlich zu schildern, als nur immer möglich. Zur Aufhebung dieses Widerspruchs einen wirksamen Anstoß zu geben, ward die Aufgabe seines vielgepriesenen Schülers Hans Memling, mit welchem somit ein höchst bedeutender Fortschritt in der Richtung der Schule bezeichnet wird.

4. Zeitr.

Hans Memling.

Leider sind wir über die Lebensumstände dieses der höchsten Liebe und Bewunderung würdigen Meisters so gut wie ganz im Unklaren. Seine Geburt, seine Heimath sind unbekannt, selbst seinen Namen hat man (gegen die willkührliche Annahme von Descamps, der ihn zuerst um 1760 Hemling genannt) aus van Mander, der ihn Memmelinck, aus dem Anonymus bei Morelli, der ihn Memelino, und aus einem Kupferstich von Jul. Goltzius von 1586 nach einer Kreuzigung von „Joan Memmelinck" mit vielen Kämpfen wieder herstellen müssen. Die Annahme, daß er nicht aus Flandern, sondern aus dem Reich stamme, findet eine starke Stütze in dem Umstand, daß er in alten Urkunden und Schriften (nicht Jan, sondern) „Hans" oder auch „der duitsche Hans" heißt. Nach einem, übrigens unverbürgten Gerücht kam er nach der für Carl den Kühnen und für Burgund höchst unglücklichen Schlacht von Nancy 1477 als ein verwundeter Kriegsmann nach Brügge und ins S. Johannis-Hospital daselbst. Gewiß ist nur, daß er 1479 für dasselbe gemalt hat. Das früheste uns bekannte Werk seiner Hand hat die Jahrzahl 1467. Nach

4. Zeitr. einem Selbstbildniß, das der Anonymus des Morelli 1521 beim Cardinal Grimani in Venedig gesehen, und in welchem er als ein Mann von etwa 65 Jahren dargestellt ist, war er stark und von gerötheter Gesichtsfarbe. Das ist Alles, was wir von seinen Lebensumständen wissen; vermuthen können wir noch, daß er sich in Deutschland, Italien, Frankreich und selbst in Spanien umgesehen, da fast überall Spuren seiner Anwesenheit auftauchen.

Das älteste uns bekannte Werk Memling's ist nicht nur eines der herrlichsten der deutschen Kunst, sondern es hat auch durch seinen Werth, wie durch seine Schicksale, längst einen europäischen Ruf, ja lange Zeit sogar einen mythischen Heiligenschein gehabt, als stamme es vom Evangelisten Lucas, oder gar von Engeln, das ist das unter dem Namen des „Danziger Bildes" in der Beichtstuhlcapelle der dortigen Marienkirche aufgestellte „Jüngste Gericht", erst neuerdings mit zweifelloser Entschiedenheit von Passavant dem Memling zugeschrieben. Aus der Chronik des Schöppen Georg Melmann (beendigt 1548) wissen wir, daß dieses Bild in den Kämpfen Danzigs mit Holland 1473 von einem Danziger Schiffer Paul Benecke zugleich mit einer reichbeladenen Galeere erobert und auf dem S. Georgen-Altar der Marienkirche aufgestellt worden. Kaiser Rudolph wünschte das Bild zu erwerben und bot 1635, aber vergeblich, 40,000 Goldgulden dafür. Peter d. Gr., der es am 9. März 1716 gesehen, ließ durch den Fürsten Dolgorucki mit dem Rath über den Ankauf desselben unterhandeln; der Kirchenvorstand aber war der Ansicht, „weil das Bild wegen seiner ungemein raren Kunst keinem Gelde kann verglichen, noch wegen darauf gethanen Gelübdes von Jemand verkauft werden, als wird's wohl niemals in eines

Das Danziger Bild.

Anderen Besitz oder an einen andern Ort gesetzt werden.“ 4. Zeitr. 1718 wurde es durch einen Chr. Krey ziemlich roh restauriert. Nach der Besetzung Danzigs durch die Franzosen ließ es Denon am 3. Juli 1807 in's Musée Napoléon nach Paris entführen. Als im Jahre 1815 die geraubten Schätze zurückgegeben werden mußten, war das Danziger Bild das erste, das durch Lieut. v. Groote (von Cöln) und unter dem Schutze Blücher's aus dem Louvre fortgeschafft wurde. In Berlin, wohin man es zunächst brachte, wurde es vom Maler Bock sorgfältig restauriert. Um es für das beabsichtigte Museum zu gewinnen, bot man der Stadt Danzig eine Copie der Sixtinischen Madonna und eine Stiftung, wonach stets drei Künstler Danzigs freies Studium an der Akademie in Berlin haben sollten, auf welchen Antrag indeß die Stadt nicht einging, so daß sie unter Bewahrung der alten Ehren 1816 wieder in Besitz ihres Heiligthums kam.

Das Bild ist ein Triptychon von ziemlich bedeutenden Maßen.*) Im Mittelbilde thront Christus im Purpurmantel ohne Unterkleid auf dem fast kreisförmigen Regenbogen, mit der Weltkugel als Schemel seiner Füße, die Rechte segnend erhoben, die Linke abweisend gesenkt; über ersterer ein Lilienstengel, über letzterer ein Schwert mit gesenkter Spitze schwebend. Vier Engel mit den Passionswerkzeugen nehmen zu beiden Seiten den oberen Raum ein. Darunter sitzen, Wolken unter sich, die Apostel, sechs an jeder Seite, und vorn knieen rechts von Christus Maria, links der Täufer Johannes. Unter Christus schweben Engel,

*) Eine freilich ungenügende Abbildung nebst Durchzeichnungen einzelner Köpfe in der Sängerfahrt von Fr. Förster 1816.

4. Zeitr. die mit der Posaune zum Gericht rufen, das bereits in voller Ausführung ist. In der Mitte des Bildes steht in goldener Rüstung und einem weiten Mantel von Goldbrokat, hinter welchem die Schwingen mit Pfauenfedern sich glänzend ausbreiten, der Erzengel Michael, in der Linken eine Waage, deren eine Schaale durch eine fromme Seele niedergesenkt wird, während eine zu leicht erfundene aus der anderen vom Erzengel vermittelst eines Kreuzes in die Verdammniß gestoßen wird. Die Auferstandenen zu seiner Rechten, eine dünne Zahl, erscheinen als die Gerechten, und nur Ein Unberechtigter wird zugleich von einem Engel zurückgestoßen und von einem Teufel zurückgezogen; die Seelen zur Linken, ein voller, dichter Schwarm, werden von Teufeln gedrängt und gepackt, und in die Hölle geworfen, die sich auf dem Flügelbilde daneben aufthut. Hier sieht man aus einer tiefen Felsschlucht Flammen aufschlagen, in welche die Verdammten von Teufeln gestürzt oder mit Haken gezogen werden; während hoch oben ein Engel mit der Posaune an den Sprecher im Gericht erinnert. Auf dem anderen Flügel ist der Aufgang in das Paradies, an dessen untersten Stufen Petrus die Seligen begrüßt, während weiter oben Engel ihnen Gewänder überziehen, da sie sämmtlich unbekleidet sind. Der Eingang in's Paradies gleicht einem etwas gothisierenden, reichverzierten Kirchenportal, auf dessen Pfeilern Galerien angebracht sind, von denen herab Engel die Ankommenden mit Posaunenklang und Gesang bewillkommnen.

Wiederum ist also die triumphierende Kirche zum Gegenstand des Altargemäldes gewählt; allein um wie Vieles gegen die frühere Weise erweitert, selbst gegen die Darstellung Roger's, die dem Schüler offenbar als Vorbild

gedient. Aber der Fortschritt liegt nicht nur in der Hin- 4. Zeitr.
zufügung von Hölle und Paradies, sondern in der viel belebteren Darstellungsart überhaupt. Schon bei den Aposteln sehen wir eine Bewegung, die eine warme Theilnahme an der Handlung kund gibt; die größte Mannichfaltigkeit des Ausdrucks herrscht unter den Auferstandenen, Gebet, Erstaunen, Ergebung, Widerstand, Verzweiflung; herzliche Freude der Engel, Seligkeit der Seligen. Rührend ist, wie Petrus einem wie verlegen halb in's Knie sinkenden Alten gütig die Hand reicht, und wie ein Jüngling daneben über diese Herablassung sich verwundert. In den Formen des Nackten, davon bisher in der deutschen Kunst noch nie ein so ausgedehnter Gebrauch wie hier gemacht worden, zeigt Memling ein viel entwickelteres Naturstudium, als sein Meister, ein feineres Gefühl für Wahrheit und für Schönheit, wie denn der kurz vorher genannte Jüngling von überraschender Lieblichkeit ist. Ueberhaupt gibt sich Memling, ungeachtet der noch nicht ganz überwundenen Magerkeit der Gestalten, als der Maler der Anmuth, und gebietet über eine vor ihm noch nicht gekannte Schönheit, Mannichfaltigkeit und selbst Kühnheit der Stellungen und Bewegungen, wobei er weder Umstürzungen, noch Verkürzungen der Figuren scheut. Das Oval seiner Frauenköpfe ist voll, wie die Formen des Gesichts, die Carnation zeichnet sich durch einen feinen, lichtbraunen Schattenton aus. Für die Entstehungszeit des Bildes gibt eine Jahrzahl auf einem Leichensteine in dem Mittelbilde, die sich nur als 1467 lesen läßt, den einzigen Anhaltpunkt.

Auf den Außenseiten der Flügel steht links in einer Nische, grau in grau, Maria mit dem bekleideten Christkind im Arm, das mit beiden Händen einen Vogel hält und

4. Zeitr. nach dem nebenknieenden Donator herabsieht. Auf dem anderen Flügel steht im Kampf mit zwei fratzenhaften Dämonen der Erzengel Michael, daneben kniet des Stifters Gattin im rothen, weiß besetzten Kleide, ein mit Perlen gesticktes Tuch auf dem Kopf, Perlen um den Hals. Bei beiden Stiftern sind ihre Wappen angebracht, bei dem weiblichen steht ein Zirkel mit dem Motto: „Pour non fallir."

Das zweite große Werk Memling's, zugleich der durch Original-Unterschrift befestigte Anhaltpunkt für die Kenntniß des Meisters*), ist der Johannes-Altar, ein Triptychon in dem Kloster S. Johann zu den Ursulinerinnen in Brügge vom J. 1479, gestiftet von Jacob Oster und Anton Snyers, dazu den beiden Hospitalschwestern Agnes Casenbrod und Clara Oster. Die Figuren über ein Drittel Lebensgröße. In Anordnung und Darstellung erkennen wir sogleich wieder den bewegten Geist Memling's, für welchen Handlung an der Stelle blos beschaulicher Existenz Bedingung des Lebens ist.

Johannes-Altar zu Brügge.

Unter einem reichen und schön verzierten Thronhimmel sitzt Maria mit dem Kind, zu Füßen ein prächtig gewirkter Teppich. Zwei bronzefarbene Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Zwei flügellose Engel haben sich rechts und links vom Thron gestellt, der Eine die Orgel spielend, der Andere ein Buch haltend, dessen Blätter Maria umschlägt. Rechts vom Thron kniet mit Rad und Schwert die h. Katharina, der das Christkind den Verlobungsring ansteckt; S. Barbara links liest in einem Buch. Hinter Katharina steht der Täufer, hinter Barbara der Evangelist Johannes,

---

*) Opus Johannis Memling anno MCCCCLXXIX, 1479, nebst einem unaufgelösten Monogramm.

den vergifteten Kelch in der Hand. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher zwischen den Säulen des Vorgrundes an der einen Seite das Martyrium des Evangelisten Johannes (er soll in Oel gesotten worden sein), an der anderen die Predigt und die Gefangennehmung des Täufers Johannes zu sehen sind. — Auf dem Flügelbild links ist die Enthauptung des Johannes dargestellt. Ohne den Körper des Hingerichteten zu sehen und überhaupt mit abgewendetem Angesicht und tief durchschauert, empfängt die Tochter der Herodias die Schüssel mit dem Haupt. Im Hintergrund der Palast des Herodes und darin das Gastmahl, bei welchem die Tochter durch ihren Tanz entzückt. Auf dem Flügelbild rechts die Vision des Johannes Evangelista. Der Seher sitzt rechts im Vorgrund auf einem Felsen; rings um ihn dunkle Fluth; auf einer Landzunge sprengen vier Reiter, Hunger, Pest, Krieg und Tod, vorüber und scheinen nach ihm mit Geschossen zu zielen. An einem Tisch mit goldenen Füßen schwingt knieend ein Engel das Rauchfaß; darüber eine regenbogenfarbige Glorie, der Himmel in Himmelsglanz. Da sitzt Christus auf dem Thron, das Lamm im Schooß, umgeben von den evangelischen Zeichen und einem weiten Kreis musicierender, in Weiß gekleideter Könige. Als Vermittler zwischen dem Seher und dem Gesicht steht ein Engel ohne Flügel im Chorgewand, mit der einen Hand Johannes einladend, dahin zu sehen, wohinauf die andere deutet. — Auf der Außenseite sind die Stifter und die Stifterinnen mit ihren Patronen, den HH. Anton, Jacobus, Agnes und Clara abgebildet.

4. Zeitr.

Man hat dieses Werk mit dem Namen der Vermählung der h. Katharina bezeichnet, damit aber zugleich seine Bedeutung und seine Beziehung zu dem S. Johanniskloster

4. Zeitr. außer Acht gesetzt, und einen Nachdruck auf einen Act gelegt, der lediglich aus dem Bedürfniß des Künstlers hervorgegangen, seine Heiligen nicht unbeschäftigt zu lassen.

Von der Schönheit dieses Werkes wird man sich nicht leicht eine zu große Vorstellung machen. Fein, ausdrucksvoll und anmuthig, scheinen die Gestalten zu leben und im Innersten bewegt zu sein. Ein leichtes, entzückendes Lächeln fliegt über das Antlitz des orgelspielenden Engels, ein tiefer und doch lieblicher Ernst überschattet den Engel der Offenbarung; von ergreifender Schönheit ist der Evangelist im Mittelbilde; tief empfunden und in allen Einzelheiten, vor Allem in den Köpfen vollendet ist das Bild der Enthauptung; unvergleichlich aber sind die männlichen Heiligen der Außenseite. In der Zeichnung des Nackten vermißt man allerdings noch Fülle und Freiheit, nicht aber Verständniß; in den Gewändern schmiegt sich das Gefälte zu wenig der Form an und starre, gerade Linien herrschen vor. Warm, kräftig und doch leuchtend ist die Färbung, weich die Behandlung und rund die Modellierung; ja bei dem Bilde der Offenbarung ist sogar eine malerische Gesammtwirkung erreicht.

Eine eigenthümliche Schickung hat es gefügt, daß des „deutschen Hans" bedeutendste Werke an die beiden deutschen Meere gekommen sind; und wie wir das erste in Danzig, das zweite in Brügge gefunden, so haben wir das dritte in Lübeck und zwar in der Greveradencapelle des Domes zu suchen.*) Es ist ein großes Doppel-Tripthychon und hat die Jahrzahl 1491. Ist der Schrein geschlossen,

Das Lübecker Bild.

*) In Umrissen in Stein graviert von Otto Spekter. Hamburg 1825.

so sieht man die Verkündigung auf den beiden Flügel- 4. Zeitr.
thüren; wird er geöffnet, so erscheinen auf der Rückseite dieser Flügel die HH. Blasius und Aegidius mit dem Reh, in der Mitte aber auf der Außenseite des zweiten Flügelpaares Johannes der Täufer und Hieronymus mit dem Löwen, dem er den Dorn aus der Tatze zieht. Das Innerste endlich wird von der Passionsgeschichte eingenommen. Auf dem Flügel links folgen sich nach einer dem Memling vorzugweis eigenen Anordnung die Scenen der Geschichte in einzelnen Gruppen vom Gebet am Oelberg und der Gefangennehmung, zur Verantwortung und Verurtheilung, zur Geißelung und Dornenkrönung, in einzelnen Räumen der reichlich angebrachten Baulichkeiten, bis endlich im Vorgrund der Gang aus dem Thor nach dem Calvarienberge in großen Figuren sich anschließt, unter denen ein langer Kriegsknecht, der Christus an einem Strick sich nachzieht, und ein Bürger (Simon von Cyrene?), der mitleidig am Kreuz mit anfaßt, besonders auffallen. Hier kniet auch der Stifter des Bildes; ganz vorn aber steht ein kleiner Hund, der einen im Wege sitzenden Frosch mit einiger Unruhe fixiert. Das Einweben einer solchen durchaus fremdartigen und sogar komischen Episode in die Schilderung eines tiefschmerzenden Ereignisses findet seine Erklärung nicht sowohl in dem mittelalterlichen Humor, als vielmehr in dem Bestreben des Künstlers nach lebenswahrer Darstellung, indem er nur von der allbekannten Beobachtung Gebrauch machte, daß neben unseren Freuden und Leiden, unseren Hoffnungen, Befürchtungen und Handlungen theilnahmlos Natur und Welt ihren eigenen Gang gehen; was denn freilich die Grundlage alles Humors ist. — Im Mittelbilde, der Kreuzigung, sind keine vorausgehenden oder nachfolgenden Scenen angebracht.

 Christus ist verschieden, und zwei Kriegsknechte, auf ihren Rossen sitzend, stoßen vereint die Lanze in seine Seite, was die Ohnmacht Maria's, das Händeringen Magdalena's zunächst motiviert. Mitten unter den feindseligen Juden hebt sich die edle Gestalt des Hauptmanns heraus, dem ein Licht aufgegangen über den „frommen Mann", den man gekreuziget; im Vorgrund rechts würfeln die Kriegsknechte um das Gewand. Auch auf diesem Bilde hat der Maler einen jener Contraste angebracht, mit denen so oft das Leben in unsere Empfindungen einschneidet. Während Christus am Kreuze stirbt, und seine Mutter leblos zusammensinkt, neckt ein in dem Schwarm mitgelaufener Straßenbube den Affen hinter dem Sattel eines jüdischen Großen! — Der Flügel rechts zeigt im Vorgrund die Grablegung, und zwar ist Christus bis auf das Gesicht und ein kleines Stück Brust ganz in weiße Linnen geschlagen; im Mittelgrund ist die Auferstehung dargestellt, wobei Christus über den schlafenden Kriegsknechten schwebt. Im Hintergrund ist die Erscheinung Christi vor Magdalena, sodann unter den Aposteln mit Thomas, der Gang nach Emaus, die Zusammenkunft am See von Tiberias und die Himmelfahrt.

In Betreff der Ausführung und der Farbenpracht gehört dieses Bild zu den ausgezeichnetsten Leistungen der Schule; dagegen fehlt ihm die Feinheit des Gefühls, die Schönheit und Anmuth der Bewegungen, durch die sich sonst Memling hervorthut. Er wird hier zuweilen eckig und gezwungen; die Stellung des Kriegsknechtes, der Christus am Strick zieht, ist, wenn der Mensch nicht tanzt, geradezu unmöglich. Dazu ist auch die Composition etwas zerstreut. Dagegen ist ein Fortschritt in der Malerei sichtbar, indem den grauen Mitteltönen ein breiterer Spielraum

gegeben ist; und alle nach dem Leben gemalten Köpfe sind von außerordentlicher Wirkung. 4. Zeitr.

An diese drei großen Werke, welche uns des Meisters Eigenthümlichkeit in drei Perioden seines Lebens (1467, 1479, 1491) zeigen, reihen sich nun viele kleinere, deren Entstehungszeit nicht immer mit Genauigkeit angegeben werden kann.

Der Reliquienkasten der h. Ursula.

Etwa um 1480 mag jenes entzückende Werk entstanden sein, das unter dem Namen des Reliquienkastens der heil. Ursula im oben genannten S. Johanneskloster in Brügge aufbewahrt wird. *) Die Geschichte desselben ist gänzlich unbekannt, aber die angebrachten Bildnißfiguren weisen es als die Stiftung zweier Ursulinerinnen aus. Der Kasten hat die Form einer Kirche mit Spitzgiebeln und Eckpfeilern, an denen die Statuetten von Johannes Evang., Agnes, Helena und Jacobus angebracht sind. Auf der schmalen Vorderseite ist die heil. Ursula abgebildet, wie sie ihre (viel kleineren) Begleiterinnen unter den Schutz ihres Mantels nimmt; auf der entgegengesetzten Maria, die dem unbekleideten Kind auf ihrem rechten Arm, das eine Blume in der Hand hat, einen Apfel reicht; vor ihr auf den Knieen die Stifterinnen. An jeder Langseite sind drei durch Säulchen geschiedene, rundbogig abgeschlossene Tafeln, auf denen nach einander die erste Ankunft der heil. Ursula und ihrer Jungfrauen in Cöln, die Ankunft in Basel, und dann in Rom zu sehen sind, wo der Papst sie an den Eingangstufen einer Kirche empfängt, in welcher,

---

*) La chasse de Ste Ursule gravé au trait par Ch. Onghena d'après Jean Memling avec texte par Octave Delepierre et Aug. Voisin. Bruxelles 1841.

4. Zeitr. wie man durch einen zweiten Eingang sieht, die Taufe nach altem Ritus vorgenommen, und Absolution und das Abendmahl der Heiligen gegeben wird. Auf dem vierten Bild sieht man die Heilige, begleitet von dem Papst und der hohen Geistlichkeit, Rom zu Schiff verlassen; auf dem fünften das traurige Ende der heiligen Jungfrauen und ihrer Begleiter bei der Rückkehr nach Cöln, und endlich das Martyrium der Heiligen selbst, wie ein heidnischer Scherge den tödtlichen Pfeil auf sie abschnellt. — In den beiden Dachflächen des Kastens sind je drei Rundbilder angebracht, die vier kleineren mit musicierenden Engeln, die größeren 1) mit der heil. Ursula und ihren Begleiterinnen, und zwar ohne Heiligenschein, und 2) die Krönung der heiligen Jungfrau mit der Krone des ewigen Lebens zwischen Vater, Sohn und Geist.

Eingeschränkt auf sehr kleine Räume hat hier Memling sein Talent für dramatische Darstellung nicht recht entfalten können; selbst für die Anordnung der vielen Figuren waren die Schiffe und Alles zu eng und klein. Dagegen hat er verstanden, einen solchen Liebreiz über das Ganze auszugießen, daß es mit den reinen unschuldvollen Mädchengestalten wie ein blühender Rosengarten Einen anlacht. Dazu ist es von einer miniaturartigen, bis auf's Aeußerste vollendeten Ausführung, aber ohne alle Härte und Trockenheit der Zeichnung und Färbung. Von besonderem Interesse sind daran die Ansichten von Hauptgebäuden Cölns, dem Dom, der S. Martinskirche, dem Beyerthurm ꝛc., die Memling, um die Stadt kenntlich zu machen, ohne Bedenken in die graue Heidenzeit verlegt hat.

Dem Reliquienkasten sehr nahe in der Weise der

Behandlung und Ausführung steht ein anderes herrliches Werk unseres Meisters, das unter dem Namen der sieben Freuden und der sieben Leiden der Maria die ganze Lebensgeschichte Christi auf zwei Tafeln behandelt, deren eine die Geburt, die andere den Tod des Heilandes zum Mittelpunkt hat. Von der Entstehungsgeschichte, und selbst dem wirklichen Umfang des Werks, davon die Tafeln möglicher Weise nur ein Theil sind, zu denen leicht eine dritte mit dem Jüngsten Gericht gehören könnte, wissen wir nichts; die Tafeln aber, beide vortrefflich erhalten, sind wohl für immer getrennt, da die eine in der Pinakothek von München, die andere in der Galerie von Turin aufgestellt ist; auch können es recht wohl zwei selbstständige Werke sein, zumal da die eine in München bei einer Breite von 6 ′ eine Höhe von 2½ ′ hat, die andere aber nur 3 ′ 1 ″ breit und 1 ′ 11 ″ hoch ist. Die Form der Darstellung, wie wir sie bereits an dem Lübecker Bilde wahrgenommen, hervorgegangen aus einer Stoffüberfülle des Künstlers, wofür er nach der gewöhnlichen Ordnung gar keine Unterkunft fand, tritt hier beinahe systematisiert auf, indem die einzelnen Scenen des Hinter- und Mittelgrundes in ununterbrochener Verbindung mit denen des Vorgrundes selbst in stufenweiser Zunahme der Größe der Figuren gedacht sind, und somit eine vollständige Erzählung nicht sowohl in Bildern, als in Einem Bilde gegeben wird. Auf der Münchner Tafel sieht man im Hintergrund die Verkündigung; sodann auf einem Hügel im Mittelgrund Hirten bei ihrer Heerde, und einen Engel bei ihnen, der ihnen die Geburt des Messias anzeigt; weiter nach vorn dieselben Hirten, wie sie mit ihrem Dudelsack und ihrer Pfeife durch ein Thor zu der Hütte am Fuß des

4. Zeitr. Die sieben Leiden und die sieben Freuden d. Maria.

4. Zeitr. Hügels treten, wo das neugeborene Kind zur Freude der Mutter und zur Verwunderung des Vaters am Boden liegt. Auf drei Bergen im fernsten Hintergrund entdeckt man kleine knieende Figuren; es sind die heiligen drei Könige, die den Wunderstern sehen und ihm folgen; der Künstler schildert ihre Ankunft bei Herodes, ihre Aufnahme und geheime Audienz; die Anordnung und Ausführung des Kindermordes, die Flucht, Verfolgung und Rettung der heil. Familie und ihre Beschützung in der Wüste durch Engel. Die Mitte des Vorgrundes nimmt die Anbetung der Könige ein, in den Hauptmotiven dem großen Gemälde Rogers (in derselben Sammlung) nach= oder gleichgebildet, und nur reicher in den Nebenfiguren, dem Gefolge zu Fuß und zu Pferd. In gleicher Ausführlichkeit wird danach die Rückreise vorgestellt, bis zur Einschiffung der Könige, die im Hintergrunde sichtbar ist. Nun springt die Geschichte über eine weite Zwischenzeit bis zur Auferstehung Christi; hinter dem Grabe, das den Vorgrund einnimmt, und aus dem der Auferstandene zwischen den Kriegsknechten vortritt, erscheint er der Magdalena, weiter nach hinten den Jüngern in Emaus, worauf die Himmelfahrt und die Ausgießung des Geistes folgt, neben welcher noch Marias Leben zu Ende geführt wird, mit einer nochmaligen Erscheinung des Sohnes bei ihr, ihrem Tod und ihrer Aufnahme in den Himmel.

Neben der Hütte der Geburt kniet der Stifter des Bildes und schaut andächtig durch das Gitterfenster hinein; neben der Ausgießung des Geistes kniet die Stifterin, beide niederdeutsch von Tracht und Gesichtszügen. Da sie beide ihre Wappen neben sich haben, so dürfte es nicht zu schwer fallen, auf Namen und Herkunft zu kommen.

Bewunderswürdig ist an diesem Bilde, außer der Leichtigkeit und Vollendung der Ausführung, der Schönheit und Lebenswahrheit der Gestalten und Physiognomien, die Geschicklichkeit der Anordnung, indem trotz der großen Anzahl der Darstellungen die Figuren sich nicht drängen, und ungeachtet der großen topographischen Klarheit das malerische Interesse immer gewahrt ist. 4. Zeitr.

Im Turiner Bilde sieht man den Einzug Christi in Jerusalem, die Säuberung des Tempels, das Abendmahl, das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung, die Verantwortung vor dem Hohen Priester, die Geißelung, Dornenkrönung, das Ecce homo, dann die Kreuztragung, die Kreuzigung, das aufgerichtete Kreuz, die Kreuzabnahme, Begrabung, Höllenfahrt, die Auferstehung des Noli me tangere, die Jünger in Emaus; endlich links und rechts den Stifter und die Stifterin dieser Tafel.

Mit dem Jahr 1480 und den Buchstaben A. R. ist ein kleines Votivbild bezeichnet, das seine Entstehung einem Herrn Adrian Reims verdankt, und das sich in der Sammlung des Johannishospitals zu Brügge befindet. Es ist eine Kreuz- oder vielmehr Dornenkron-Abnahme; man sieht den Fuß des Kreuzes mit einem Stück der angelehnten Leiter. Vorn kniet Maria. Auf ihrem ausgebreiteten Mantel und Kleid von dunkelblauer Farbe liegt der todte Christus. Johannes hält das Haupt auf seinem linken Knie und streift behutsam die Dornenkrone ab; Magdalena ringt mit der dem Memling für heftigen Schmerzausdruck eigenen eckigen Armbewegung die Hände gegen den Leichnam; im Hintergrund wird das Grab zurecht gemacht, und Jerusalem mit vielen Thürmen und Kuppelgebäuden, und eine Landschaft mit dunkeln Bäumen Die Trauer um den Leichnam Christi.

4. Zeitr. schließen das Bild. Auf den ersten Blick nimmt es nicht ein; aber die zarte Empfindung, das feine Gefühl in den Motiven, in Verbindung mit den weicheren Formen, den eigenthümlich gestimmten Farben (z. B. dem Roth beim Kleid des Johannes) und der leichten, mehr flüssigen Behandlung, durch die zuweilen die Schraffierung der Anlage durchscheint, lassen es bald als eine der vorzüglicheren Arbeiten Memlings erkennen. Auf dem einen Flügel steht die heil. Barbara, auf dem andern kniet der Stifter unter dem Schutz des heil. Adrianus, der an den Zeichen seines Märtyrerthums, dem Hammer und Ambos, wie an seiner kriegerischen Rüstung kenntlich ist. Bei geschlossenem Altärchen sieht man in halb spitz- halb rundbogiger gemalter Einrahmung die heil. Helena im rothen Mantel und dunkelgrünen Kleid, eine Krone über dem lang herabwallenden Haar, das Kreuz im linken Arm, merkwürdig durch einen Bart, der ihr Gesicht christusähnlich macht. Die Maria Egyptiaca neben ihr hat den Körper nur mit ihrem langen Haupthaar und einem dunkel-violetten Mantel bedeckt.

Kleines Triptychon in Brügge mit der Geburt ꝛc.

Noch scheint in dieselbe Zeit das Triptychon von der Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel zu fallen, das zu den Schätzen des S. Johannishospitals in Brügge gehört*), und das in Ton und Haltung, wie in einzelnen Compositionen, z. B. der Geburt, und Charakterzeichnungen, z. B. des Joseph, mit dem langen Münchner Bilde übereinstimmt. Eine tiefe Gemüthlichkeit zieht durch alle Darstellungen, und mit besonderer Feinheit sind die Umwandlungen in der Stimmung

*) Lith. von Devlamynk in Brügge.

Marias bei den drei verschiedenen Begebenheiten beachtet, die innige Freude bei der Geburt, das hohe Bewußtsein bei der Anbetung, die zärtliche Sorge bei der Darstellung im Tempel, so daß wir sie neben einander als Jungfrau, Königin und Mutter sehen. Ganz vorzüglich ist der Kopf der Hanna auf der Darbringung im Tempel, und mit gutmüthigem Humor Joseph behandelt, der mit zögernder Anstrengung die Opfertauben aus dem Korbe holt. Auf der Außenseite der Flügel in der üblichen halbgothischen architektonischen Einrahmung, bei der noch Sündenfall und Vertreibung angebracht sind, sitzt Johannes der Täufer mit dem Lamm (in der Ferne die Taufe Christi), rechts S. Veronica gleichfalls in der Landschaft. 4. Zeitr.

Vom Jahr 1482 ist das Bild der Verkündigung im Besitz des Fürsten W. Radzivil in Berlin, 3′ hoch 2′ breit, eines der schönsten Zeugnisse für das feine und tiefe Gefühl Memlings. Das heitere Sonnenlicht fällt durchs offene Fenster in's übrigens verschlossene Gemach und auf das Bett im Hintergrund. Der Engel, der einen reichen Mantel über dem bläulich-weißen Unterkleid trägt, ist von unbeschreiblich mildem Ausdruck; Maria aber, die sich vom Betpult erhoben, ist von der Botschaft, die er gebracht, zum Tod erschrocken; ganz entfärbt ist sie im Begriff, umzusinken, wird aber von zwei Engeln gehalten, von denen der eine zugleich den herabgleitenden Mantel aufnimmt. Ihre Linke hält noch das Gebetbuch, während die Rechte bedeutungsvoll nach dem Herzen greift. Leider hat das Bild, das einmal von einem Pfeil durchschossen war, bei der Restauration etwas gelitten. Verkündigung.

Ein Triptychon mit der Taufe Christi und mit der Jahrzahl 1484 befindet sich in der Sammlung der Taufe Christi.

4. Zeitr. Akademie zu Brügge. Die Zeichnung des Nackten ist etwas schwächer, als man es von Memling gewohnt ist, aber die Auffassung des Ganzen ist so neu und warm, daß es gewiß nicht mit Unrecht zu seinen Werken gezählt wird. Vor allen ergreifend ist die Gestalt des Johannes, der zugleich durchdrungen von Seherbegeisterung und von Demuth, seinen Mantel wie sich selbst zusammennehmend, neben Christus kniet, der mit gesenkt gefalteten Händen im Fluß steht, während ihm ein lieblicher Engel im Chorkleid das Gewand hält. In der ausgezeichnet schönen Landschaft sind noch einige Episoden aus dem Wüstenleben des Johannes angebracht, seine Bußpredigt, seine Hinweisung auf Christus, und hier hat der Künstler seiner Laune einigen Spielraum gegönnt, indem er auch einige sehr träge Hörer des Worts unter die Predigtgänger gestellt. Auf dem Flügelbilde rechts Johannes der Evangelist und zwei männliche Bildnisse, links S. Helena mit den Stifterinnen, zwei schönen, durchaus niederdeutschen Physiognomien, wie sie noch gegenwärtig den Bewohnerinnen von Brügge eigen sind. Von besonderer Anmuth ist das Bild der Außenseite, auf welchem eine zweite Reihe Donatoren vor der Maria dargestellt ist. Links sitzt, fast nur vom Profil sichtbar, die heil. Jungfrau, mit dem Ausdruck der innigsten, schlichtesten Jungfräulichkeit; das mit einem Hemdchen bekleidete Kind reicht voller Freundlichkeit eine Traube („dieß ist das Blut!") der unter dem Schutze der heil. Magdalena vor ihm knieenden Stifterin mit ihren Töchtern, an denen man eine ganze Stufenleiter religiöser Bildung wahrnehmen kann. Die der Mutter nächste ist ihr auch im Ausdruck der Frömmigkeit die nächste; die zweite ist eben an der Grenze des erwachenden Bewußtseins; die

dritte ist ein Bild der Kindesunschuld; die vierte und fünfte aber sind nur mit in die Kirche gegangen und sehen Einen ganz munter an. 4. Zeitr.

Die Gesellschaft der Alliance des arts in Paris besitzt ein kleines Bild, auf dem eine junge Frau aus der Familie Niewenhoven unter dem Schutze der heil. Anna und betend dargestellt ist. Allem Anschein nach gehört dasselbe zu dem Hausaltar von Martin von Niewenhoven, vom Jahre 1487, davon sich zwei Theile in der Sammlung des Johannishospitals in Brügge befinden, und das zu den köstlichsten und vollendetsten Werken Memlings gehört. Maria, geschmückt mit einem Perlendiadem, und mit einem blauen, pelzverbrämten Unterkleid und rothem Mantel angethan, reicht dem Kind, das unbekleidet vor ihr auf einem Kissen sitzt, mit dem Ausdruck gemüthlicher Freude einen Apfel; durch das offene Fenster sieht man in die Landschaft. Die Tafel daneben zeigt den Stifter des Bildes, Martin von Niewenhoven, 23 Jahr alt, in seinem Zimmer betend, vor ihm das aufgeschlagene Gebetbuch, im Fenster als Glasmalerei das Bild des Schutzheiligen, wie er seinen Mantel zertheilt. Auch hier die Aussicht ins Freie.

Der Hausaltar von Mart. v. Niewenhoven.

Zu den Werken ohne Zeitangabe, die aber doch mit Zuversicht dem Memling zuzuschreiben sind, gehört zunächst ein Madonnenbild, 5′ h., 4½ F. br., in dem Museum zu Straßburg. In einer gewölbten, unten geschlossenen, oben offnen Säulenhalle sitzt die heilige Jungfrau auf einem Thron, das unbekleidete Kind auf dem Schooß mit beiden Händen um den Leib fassend. Rechts kniet die h. Katharina und empfängt den Verlobungsring, links die h. Barbara, die einen Apfel darreicht und sich an der Ge-

Madonna in Straßburg.

4. Zeitr. schichte ihres eigenen Martyriums, die in ihrem Brevier abgebildet ist, zu erbauen scheint. Ein köstlicher Teppich ist am Boden ausgebreitet.

Verkündigung in Antwerpen. Eine Verkündigung von der Größe und Ausführung eines Miniaturbildes (8″ h., 5″ br.) ist im Museum zu Antwerpen.*) Maria kniet vor der Fensterbank ihres Zimmers im Gebet, und wendet sich nach dem von rückwärts ihr mit halber Kniebeugung nahenden Engel. Dieses äußerst liebliche, weiche und ausdruckvolle Bildchen stammt aus dem Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden.

Madonnenbild in Cöln. Ein schönes Bild Memlings, 2′ h., 1′ 4″ br., besaß Jontaine in Cöln, eine Madonna auf dem Thron mit dem unbekleideten Kind, das in einem Gebetbuch blättert; ein Engel spielt die Laute; der Donator kniet vor dem Thron unter dem Schutze des h. Georg. Ein reicher Teppich bedeckt den Boden. In der Landschaft des Hintergrundes zeichnen sich ein Thurm und ein Schiff als muthmaßliche Merkmale aus.

Madonna mit Heiligen. Im Inventar der Margaretha von Oestreich (gefertigt in Mecheln 1516) ist ein Triptychon aufgeführt, Madonna mit dem Kind, dazu die hh. Johannes und Barbara, auf den Außenseiten Adam und Eva.

Bildnisse. Von den Bildnissen, die mit Grund dem Memling zugeschrieben werden, nenne ich ein weibliches, das in der Sammlung des Königs von Holland war, von großer Zartheit und Schöne mit der Jahrzahl 1479 (als dem Todesjahr der Abgebildeten); das eines jungen Mannes im Hauspelz und spitzer Mütze (Feß) von 1462 bei Herrn

*) Abgebildet im Messager des sciences et des arts, Gand 1833. Auch einzeln zu haben bei Velten in Carlsruhe.

Aders in London*), das eines zehn Jahr älteren in ähnlicher Tracht, ehedem in der Sammlung des Königs von Holland**), beide genannt als Selbstbildnisse des Künstlers. Daß 1521 sein wahres Selbstbildniß bei Grimani in Venedig war, wurde schon gesagt. Ein vorzügliches Bildniß seiner Hand ist das eines betenden jungen Mannes mit dem Rosenkranz im violetsammtnen Kleid, im Museum zu Antwerpen. 1. Zeitr.

Nächstdem hat Memling eine sehr große Thätigkeit als Miniaturmaler entwickelt. Die S. Marcusbibliothek zu Venedig bewahrt als Geschenk des Card. Grimani (der es von Antonello von Messina gekauft hatte) ein Breviarium aufs ganze Jahr von 832 Pergamentblättern, davon, wie wir durch den Anonymus des Morelli wissen, ein großer Theil von Memling ausgeführt ist. Die königl. Bibliothek im Haag hat ein köstliches Gebetbuch Philipps des Guten mit Miniaturen grau in grau, die ebenfalls großentheils von Memlings Hand sind (wie denn das jüngste Gericht in vielen Figuren an das Danziger Bild erinnert). Miniaturen.

Ich übergehe eine Anzahl Gemälde, welche von Andern als Werke Memlings bezeichnet sind, die ich aber theils nicht kenne, theils nicht als solche erkennen kann. Zu letzteren rechne ich namentlich das Martyrium des h. Hippolyt in der Salvatorkirche zu Brügge, die Tafeln vom Reliquiarium des h. Bertin mit seiner Geschichte, ehedem in der Sammlung des Königs von Holland, den h. Chri- Ungewisse Werke.

---

*) Abgebildet in Passavants Kunstreise durch England und Belgien p. 94.

**) Abgebildet in einem in Paris erschienenen (mir unbekannten) Werk über die Maler. (S. Kunstbl. 1833 p. 351.)

4. Zeitr. stophorus in der Akademie zu Brügge u. a. m. Dagegen will ich eines überaus herrlichen Werkes hier gedenken, das unter Memlings Namen in dem Museum zu Antwerpen aufbewahrt wird. Es ist ein kleines, im Halbkreis abgerundetes Diptychon, mit gemalter Vorder- und Rückseite, und mit der Jahrzahl 1499. Zuerst Maria mit reicher Krone auf dem Haupt, das eingewindelte Kind im Arm, im Innern einer gothischen Kirche. Ein Geistlicher, von einem Engel begleitet, singt im Hintergrund aus einem Buche. Zu den Füßen der Heiligen steht ein voller Strauß von Lilien und Agley in einem Topf. Ihr Kleid ist blau, ihr rother Mantel grün gefüttert. Auf der Rückseite steht Christus im weißen Gewand auf der Weltkugel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das Evangelium; hinter ihm ein rother Teppich vor einer Nische, an welcher die Wappen der Stifter angebracht sind. Auf der anderen Tafel die Stifter: erstlich ein Abt, der Duan Huere zu Brügge, an einem Pulte betend, weißgekleidet, den Abtstab im Arm. Auf der Rückseite ein Bischof, gleichfalls im weißen Mönchskleide knieend vor einem Hausaltar und betend aus einem Buche. Vorn am Boden auf einem rothen Kissen steht die weiße reich mit Perlen besetzte Bischofmütze; der Bischofstab lehnt am Kamin, in welchem Feuer brennt. Man sieht im Grunde der Zelle ein Bett und einen kleinen Hund. Ueber dem Bette hängt das gegenwärtige Diptychon. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich dieß Diptychon eine Perle der niederdeutschen Kunst nenne. Mit einer Innigkeit und Wärme, wie sie der ersten Jugend eigen ist, verbindet sich eine wirkliche Großartigkeit der Form; mit einer miniaturartigen Vollendung eine Freiheit der Zeichnung und Breite der Be-

handlung, wie sie erst dem 16. Jahrhundert eigen ward. 4. Zeitr.
Keines noch so großen Meisters Hand wäre im Stande gewesen, das Bildniß des Bischofs zu übertreffen. Dazu ist das Ganze vortrefflich erhalten. Dennoch wird das Bild (das ich seit vielen Jahren nicht gesehen, weßhalb ich mich des Urtheils enthalten muß) von beachtenswerthen Forschern dem Memling abgesprochen.

Memlings künstlerischer Charakter.

Nach der hier gegebenen Uebersicht von Memlings Werken erscheint dieser Meister nicht nur als der fruchtbarste Künstler der Eykischen Schule, sondern durch so viele neue und eigenthümliche Züge als der Repräsentant ihrer lebendigen Fortbildung. Wenn bei den Van Eyk, und selbst noch bei Roger, der feierliche Ernst kirchlicher Anschauungsweise die Grundlage der Auffassung bildet, und das realistische Streben sich mehr in der Nachahmung natürlicher Formen und Erscheinungen kund gibt, als in einem recht lebendigen Ausdruck, so ist bei Memling das Gemüth die Quelle und das Ziel seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit, und seine Gestalten erscheinen nicht nur, sondern sind und empfinden naturgemäß und fein. Diese verfeinerte Empfindungsweise erstreckt sich folgerichtig auch auf Form und Bewegung, und wenn auch — namentlich in Betreff der letzteren — die volle Freiheit und Sicherheit noch nicht erreicht ist, so hat doch die frühere Strenge durchgehends einer milderen, so zu sagen menschlicheren Bildung weichen müssen, wobei Memling durch ein angeborenes Schönheitgefühl nicht nur vor Entartung bewahrt, sondern immer in reiner Höhe gehalten wurde. Dazu kommt eine leichte und weiche malerische Behandlung, durch welche die Umrisse ihre Härte verlieren und die Formen sich gleichsam fließend verbinden. Zur Vollendung fehlte

4. Zeitr. ihm nur eine genauere Kenntniß des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen, Unabhängigkeit von dem überlieferten, oft schon ins Kleinliche fallenden Styl der Gewandung, vor Allem von dem Costumezwang, unter dem keine Darstellung den Charakter der Allgemeingültigkeit erlangen kann, vielmehr eine jede unter die zerstreuende Einwirkung der Nebendinge gestellt wird. Unempfindlich dagegen konnte er um so leichter seiner Neigung nachgehen, möglichst viel im kleinsten Raume zu geben, unbekümmert, ob damit ein Gesammteindruck erreicht oder unmöglich gemacht werde.

Die Kunstgeschichte nennt uns unter den flandrischen Künstlern keinen als Schüler Memlings, wohl aber mehre ausgezeichnete Zeitgenossen.

Hugo van der Goes. Hugo van der Goes war aus Gent gebürtig und 1479 noch am Leben. Im Juli 1467 leitete er zu Gent die Carl dem Kühnen veranstalteten Feste; 1473 malte er die Decorationen für das Jubiläum des Papstes. In alten Tagen ging er ins Kloster der Augustiner zu Roodendale in dem Walde zu Soignes bei Brüssel, wo er als ordentlicher Canonicus starb und begraben liegt. In der Pinakothek zu München ist ein kleines Bild, ein sitzender Johannes in der Wüste, mit seinem Namen und dem Jahr 1472. Es ist fast geistlos und gleichgültig in der Auffassung, verräth aber eine ziemliche Meisterschaft im Zeichnen nach der Natur, eine breite, weiche Behandlung, und spielt in den Schatten sehr ins Graue. Ganz übereinstimmend damit ist das kleine Bild des Evangelisten Johannes im Berliner Museum. — Das bedeutendste Werk Hugo's ist das berühmte Altarblatt in der Hospitalkirche S. Maria nuova zu Florenz, eine Stiftung von Falco Portinari, dem Geschäftsführer der

Medici in Brügge. Im Mittelbilde die Geburt Christi, 4. Zeitr. in beinahe lebensgroßen Figuren; das Kind liegt am Boden, Maria kniet anbetend vor ihm, Joseph links an einer Säule, rechts einige Hirten, weiter zurück mehre lobsingende Engel. Oben darüber schweben andere Engel, die von dem vom Kind ausgehenden Licht beleuchtet sind. Im Stall Ochs und Esel. In der Ferne die Verkündigung der Hirten auf dem Felde. Das Gepräge des ganzen Bildes bis auf die Gestalten, Gesichtszüge, Landschaft ꝛc. ist durchaus niederländisch; alle Formen zeigen ein fleißiges und verständiges Naturstudium; das Kind ist freilich etwas mager und steif. Die Färbung ist sehr kräftig; in der Carnation die grauen Töne auffallend. Im Ganzen wie im Einzelnen ist auf Gesammtwirkung durch Massen hingearbeitet. Auf dem einen Flügelbild kniet der Stifter mit zwei Söhnen unter dem Schutze des Apostels Matthias und des Abtes Anton; auf dem andern seine Frau mit zwei Töchtern unter dem Schutze der hh. Margaretha und Magdalena; den Hintergrund von beiden bilden Landschaften. Alles, was nach der Natur gemacht ist, namentlich die Bildnisse, von großer Wirkung und unvergleichlicher Vortrefflichkeit.

Justus von Gent hat man bisher für eins gehalten mit Jodocus von Gent, dem als Schüler Huberts van Eyk in gleichzeitigen Schriften gepriesenen Künstler, ohne den Unterschied beider Namen, und den Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ein Maler, der ums Jahr 1474 in Italien, und zwar mit dem Zeichen voller Mannskraft thätig ist, schwerlich unter den Schülern des bereits 1426 verstorbenen Meisters Hubert aufgeführt werden konnte. Das einzige beglaubigte Werk aber des Justus von Gent

Justus von Gent.

4. Zeitr. ist das von ihm 1474 für die Brüderschaft des Corpo di Cristo zu Urbino gemalte Bild von der Einsetzung der Communion, jetzt in der dortigen Kirche S. Agata. Es ist etwa 10 F. im Quadrat. Die Tafel des Abendmahls steht in der Mitte eines großen Säulensaales. Christus in weißer Tracht und etwas stark vortretender Stellung theilt die Hostie an die umherknieenden Jünger aus, Johannes bringt den Kelch. Judas sieht über die Achsel nach der Scene, über welcher zwei weißgekleidete Engel schweben. Rechts steht der Herzog Federico von Urbino mit zwei Männern seines Gefolges; auf sie zu kommt ein Mann mit einem Bund um den Kopf, angeblich ein venetianischer Diplomat jener Zeit; hier wohl der Herr des Hauses, der den Heiland aufgenommen und auch andere Gäste willkommen heißt. Zeichnung, sowohl des Nackten als der Gewänder, Anordnung, Ausdruck, namentlich der leidenschaftliche des Heilandes, deuten mehr in eine spätere Zeit hinüber, als in eine frühere zurück. Aber dennoch erkennt man, vorzüglich in den würdigen Apostelgestalten, den Geist der Eykischen Schule.

Anton Claessens. Anton Claessens von Antwerpen hat i. J. 1498 für das Stadthaus zu Brügge zwei Tafeln gemalt, mit dem Urtheil des Cambyses, die jetzt in der Sammlung der dortigen Akademie sind. Auf der ersten sieht man, wie der König einen falschen Richter auf seinem Richterstuhle ergreifen, auf der andern, wie er ihn lebendig schinden läßt. Die Figuren haben ²/₃ Lebensgröße. Die Bilder enthalten viele Bildnisse, die, wie Alles was nach der Natur gemacht ist, vortrefflich ausgeführt sind. Im Ausdruck, namentlich des schreckenbleichen Richters, zeigt sich Claessens stark, auch ist seine Behandlung weich, die Farbe kräftig (etwas stark

bräunlich), die Ausführung sehr fleißig. Aber schon tritt die Hinneigung zum Starkmarkierten deutlich hervor. 4. Zeitr.

In der Sammlung des Herrn Aders in London ist eine Anbetung der Könige mit dem Monogramm A. W., nach Passavant von demselben Meister, der jenes Bild gleichen Inhalts in der Pinakothek in München gemalt, das Heß unter dem Namen des J. van Eyk in Kupfer gestochen und von dem das Berliner Museum eine alte Copie besitzt. Daß es, wie Passavant will, derselbe sei, den der Anonymus des Morelli als Livin von Antwerpen bei dem Breviarium des Card. Grimani in der S. Marcusbibliothek zu Venedig neben Memling und Gerard von Gent nennt, würde nur, auch wenn er Livin de Witte hieße, das o. a. Monogramm gegen sich haben, wenn man nicht annehmen will, daß es vielleicht dem Stifter angehöre. Jedenfalls steht fest, daß die Anbetung der Könige im Grimanischen Codex dieselbe Composition wie die Münchener und selbst eine ganz gleiche Behandlung zeigt. Aber wer der Meister sei und wie er heiße, er gehört zu den bedeutendsten, mit einem großen Maß von Eigenthümlichkeit ausgestatteten Nachfolgern der Eykischen Schule am Schluß des Jahrhunderts, ganz erfüllt von ihrem Geist, und doch von jedem Einzelnen so weit abweichend, daß man nicht sagen kann, an welchen er sich zunächst angeschlossen habe. Livin de Witte?

Das Bild in München ist 3′ 10″ h., 5′ 1′ br. *) Rechts vor einer Ruine mit romanischen Pfeilern und Bogen, hinter denen Ochs und Esel stehen, sitzt auf einem nicht sichtbaren Schemel, fast im Profil nach links gewen-

*) Gestochen von C. Heß.

4. Zeitr. det, in einen weiten dunkelblauen Mantel gehüllt, um den Kopf ein weißes Tuch geschlagen, die Mutter, gesenkten Blickes, das nackte Kind auf ihrem Schooß, die Windel, worauf es sitzt, am Zipfel aufhebend. Joseph steht zu ihrer Linken vor ihr, in einem graublauen Kleid, den weißgefütterten kirschrothen Mantel aufgeschlagen, und verlegen mit beiden Händen die Kappe haltend. Mit dem Ausdruck wehmüthiger Freude und Anbetung schweben zwei Engel in langen, rosenfarbenen und violetten Kleidern über der Gruppe. Weiter links im Bilde kniet der alte König, bartlos, ganz in einen kräftig rothen Pelz gekleidet, vor sich am Boden das Barett mit der Krone und ein goldenes Gefäß. Hinter ihm kniet der halbbärtige Braune, in gesticktem hellrothen Kleid und blaugrünem Mantel, einen Beutel mit Geld haltend; zwischen Beiden steht der Mohr, der sich von einem knieenden Diener ein goldenes Salbengefäß reichen läßt. Ein Knecht, dem die Scene lächerlich vorkommen mag, geht zu Ochs und Esel in den Stall; links stehen noch einige Männer — vielleicht des Gefolges — mit ausgezeichneten Gesichtszügen; im Hintergrund Reiter zu Pferd und zu Esel, dabei wohlgemauerte Wohngebäude, dahinter eine blasse Hügellandschaft im Vorfrühling. Die Auffassung ist durchaus natürlich, gemüthlich, aber doch die Darstellung feierlich, kirchlich gemessen, mit ruhigen Bewegungen; nur das Kind mit eckig gebogenen Aermchen und gestreckten Beinchen erinnert an Roger. Die Formen sind sehr studiert, aber massig gehalten. Die Charakterzeichnung ist nichts weniger als ideal; aber die dem Leben entnommenen Züge haben durch die breite Zeichnung ein Gepräge von Allgemeinheit erhalten. Sprechend ist der Ausdruck, schön im Gefühl, gemüthreich vor allen bei Ma-

ria, deren demuthvoller stiller Geist auf ihrem bescheidenen Antlitz liegt. Einfach und verständig ist die Anordnung der Gewänder, das übliche Costume fast ganz beseitigt, die Zeichnung des Gefältes rein und streng in den Formen, aber ohne Härte und kleines Bruchwerk. Die Färbung ist warm, bräunlich in den Schatten, grau in den Mitteltinten. Die Behandlung ist mehr fleißig als flüssig, aber doch frei und fast breit. 4. Zeitr.

Der Einfluß der Eykischen Schule mußte sich zunächst bei den stammverwandten Holländern zeigen. Der älteste Name, dem wir da begegnen, ist Albert Ouwater; doch ist keinerlei Sicherheit über die ihm zugeschriebenen Bilder gegeben. — Nach ihm kommt Geraert van Harlem, dessen Lebensverhältnisse gleichfalls unbestimmt sind, von dem aber die Galerie des Belvedere in Wien zwei Bilder besitzt, deren Ursprung beglaubigt sein soll. Das eine, Christus im Schooß der Mutter am Fuß des Kreuzes, von den trauernden Freunden umgeben, ist kräftig in Farbe und Modellierung, einfach im Styl der Gewänder, sprechend im Ausdruck, zeigt einen von tiefem Gefühl durchdrungenen Naturalismus ohne Schönheitsinn, ist sehr streng in der Zeichnung, herb, ja mager in den Formen, und weist mehr auf die erste als zweite Hälfte des Jahrhunderts. Damit (auch in der Größe, 5′ 6″ h., 4′ 5″ br.) stimmt das andere genau überein, das die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes darstellt. Zur Rechten, in einiger Entfernung, wird im Beisein Christi der Leichnam zur Erde bestattet; im Vorgrunde werden die aus dem zerstörten Grabe genommenen Gebeine auf Befehl und im Angesicht des römischen Kaisers Julianus Apostata verbrannt und ihre Asche in die Winde zerstreut; weiter

Holländer. Albert Ouwater. Geraert van Harlem.

4. Zeitr. rückwärts aber sieht man, wie einige damals gerettete Reliquien von Geistlichen nach dem Johannitersitz St. Jean d'Acre gebracht werden.

Dierk Steuerbout. Zeitgenosse dieses Meisters war Dierk Steuerbout aus Harlem. Van Mander sah von ihm ein Tripthychon mit Christus, Petrus und Paulus von 1462, das aber verloren gegangen. 1468 wurde er von der Stadt Löwen beauftragt, zwei große Bilder mit Darstellungen aus der Geschichte der Rechtspflege für das dortige Rathhaus zu malen. Sie befinden sich gegenwärtig in der königl. Sammlung im Haag. Auf dem einen Bilde verurtheilt Kaiser Otto einen Grafen von Modena, den die Kaiserin, eine geborene Prinzessin von Aragonien, fälschlich angeklagt hatte. Die Gattin begleitet ihn, von vielem Volk umgeben, zum Richtplatz, und Kaiser und Kaiserin sehen über die Mauer der Burg dem Unglücklichen nach. Im Vorgrunde reicht der Scharfrichter der Gattin das Haupt ihres Gemahls. Auf dem zweiten Bilde kniet die Frau mit diesem Haupt vor dem auf dem Throne sitzenden Kaiser und betheuert mit einem glühenden Eisen in der Linken die Unschuld ihres Mannes, worauf der Kaiser seine Gemahlin verbrennen läßt.*) In diesen Bildern spricht sich keine besonders hervorragende Gabe der Darstellung oder des Ausdrucks aus, und auch in der Anordnung nichts Eigenthümliches. Charakteristisch ist die offenbar übertriebene Länge der Figuren und eine Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung, die an gleichzeitige Florentiner erinnert; eine kräftige, ins Bräunliche fallende, fast italienische Färbung, eine fast handwerksmäßige Behandlung der Nebendinge bei geistreicher

*) Abbildung bei Passavant, Kunstreise, p. 385.

und sorgfältiger Durchbildung der Hauptsachen, namentlich der Köpfe. — Alle diese Eigenschaften kehren bei zwei Rundbildern wieder, die Herr Obertribunalprocurator Abel in Stuttgart besitzt, davon das eine die Werbung Jacobs bei Laban um Rahel, das andere die Verkaufung Josephs darstellt. 4. Zeitr.

Dierk war auch beauftragt für das Schöffenzimmer im Rathhaus zu Löwen ein jüngstes Gericht zu malen, starb aber noch vor Beendigung desselben um 1478 oder 1479.

Spätere flandrische Meister.

In Flandern war der Styl der Eykischen Schule durch Memling auf den Höhepunkt der ihm möglichen Entwickelung gebracht. Der Uebergang zu einer größeren Freiheit war nur zu erreichen durch Sammlung der noch übrigen Elemente des Idealismus und Umkehr zu ihm, oder durch einen ganz entschiedenen, schonungslosen Realismus. Beide Wege wurden eingeschlagen, der erste durch einen Brabanter Meister Quintin Messys, der andere durch Roger von der Weyden den Jüngeren.

Quintin Messys.

Quintin Messys (oder Matsys), geb. um 1450 in Antwerpen, gest. daselbst 1529, hat durch den Roman seines Lebens lange Zeit die Augen abgelenkt von seiner künstlerischen Bedeutung, die man, sich an die überall unter seinem Namen wiederkehrenden Geldmäkler haltend, viel zu gering angeschlagen hat. Armer Leute Kind, zum Hufschmied bestimmt, lernte er ein Mädchen kennen, die ihre Hand an die Bedingung knüpfte, daß er Maler würde. Und so gewann die deutsche Kunst einen ihrer größten Meister, und dieser durch sie ein Herz. Keiner der bekannten Künstler wird als sein Meister genannt und es hat auch allen Anschein, daß er sich seine Wege ohne fremde Zurechtweisung

4. Zeitr. gesucht. Er verläßt die kleinen Dimensionen und führt seine Gestalten in Lebensgröße auf, was zu einem gründlichen Formenstudium und zur Beseitigung der zerstreuenden landschaftlichen und architektonischen Hintergründe führt. Er bildet sich eine Stufenleiter für Charaktere, und während er sich bei den niederen genau an die Wirklichkeit anschließt, erstrebt er für höhere und edle eine ideale Bildung. Die tiefe gesättigte Färbung der Eykischen Schule vertauscht er mit einer lichten und weiß durch leichte Variation des Tons eine große Mannichfaltigkeit von Farben hervorzubringen. In der Bekleidung der heiligen Gestalten sucht er sich von dem herrschenden Costumezwang loszumachen. Schon die Größe der Figuren führt zu einer freien und breiten Behandlung; doch ist eine fleißige Ausführung und Strenge der Umrisse damit nicht aufgegeben.

Im Auftrag der Schreinerzunft von Antwerpen malte Quintin Messys im J. 1508 ein großes dreitheiliges Altarbild für die Kathedrale; es hing bis zum J. 1794 in der Rathscapelle daselbst und befindet sich jetzt in dem städtischen Museum. Das Mittelbild enthält die Klage um den Leichnam Christi, ein Werk des tiefsten Gefühls, voll ergreifendem Pathos. In der Mitte der Tafel, lang ausgestreckt, liegt der heilige Leichnam am Boden. Zur Linken steht niedergebeugt Joseph von Arimathia, das theure Haupt mit beiden Händen haltend, während Nicodemus neben ihm den Körper stützt, und ein dritter Freund zu etwaiger Hülfeleistung schmerzlich bewegt herzutritt. Magdalena hat sich zu den Füßen des Heilandes niedergeworfen und benetzt sie mit ihren Thränen; Maria Jacobi hat seine linke Hand ergriffen, um sie zu küssen; die Mutter aber, die gefalteten Hände jammernd zu Gott erhoben, würde

von Leid gebrochen auf seine Brust sinken, wenn nicht der treue Johannes sie in ihrer knieenden Stellung aufrecht erhielte. Noch zwei Frauen, die eine mehr der Maria, die andere mehr der Magdalena zugewendet, schließen die theilnehnehmende Gruppe. Hier ist der vollständigste Ausdruck einer edlen menschlichen Leidenschaft, und zwar in zugleich wahren und edlen Formen; in den feingefühltesten Abstufungen von innigem Mitleid, heiligem Schmerz, trostloser Liebe bis zum inneren Erstarren, und in dem klar ausgesprochenen Gegensatz gegen die vollkommene Regungslosigkeit des Todes. 4. Zeitr.

Zu der schönen, auf die Deutlichkeit der Darstellung in allen Motiven, wie auf die Wirkung und Harmonie der Linien und Massen berechneten Anordnung (wohin auch das mäßige, mit architektonischem Gefühl angebrachte Stück Landschaft gehört), zu der sehr individuellen, durchgebildeten und edlen Zeichnung der Formen und Charaktere kommt bei diesem Bilde noch das besondere Verdienst der Farbengebung und Farbenzusammenstellung. Neu dabei ist, wie der Maler mit wenigen Mitteln den Reichthum seiner harmonischen Contraste vermehrt, und z. B. zwei Violette neben einander gestellt hat, das eine mit bräunlichen, das andere mit rothen Schatten. — Von erheblich geringerem Werth sind die Flügelbilder, das eine mit dem Martyrium des Johannes, wo die Tochter der Herodias des Täufers Haupt zur Mutter bringt, die in unversöhnlichem Haß mit einem Messer danach sticht, während Musikanten auf einer Emporbühne heitere Weisen anstimmen; das andere mit dem Martyrium des Evangelisten Johannes, der in einem Kessel mit siedendem Oel kniet, für welches einige Henkersknechte die Flamme schüren. Hier ist Quintin auf die

4. Zeitr. niedrigste Stufe der Naturnachahmung heruntergestiegen und hat wahrhaft abscheuliche Physiognomien verewigt.

Ein zweites großes und herrliches Werk unseres Meisters befindet sich in der S. Annacapelle der Peterskirche in Löwen, ein Triptychon mit fast lebensgroßen Figuren. Im Mittelbilde ist, wohl der Titelheiligen zulieb, das Thema von der Mutter mit dem Kind zur Vereinigung der verwandten oder befreundeten heiligen Familien erweitert, eine nachgehends besonders in Oberdeutschland beliebte Neuerung. Auf dem Flügel links ist die Verkündigung des Joachim auf dem Felde, rechts der Tod der h. Anna, ein Bild, das an Schönheit und Erhabenheit den vollendeten Werken italienischer Kunst vergleichbar ist. Die Außenseiten zeigen das Opfer der heil. Anna, die knieend ihr Schmuckkästchen darbringt, und die Vertreibung Joachim's aus dem Tempel, womit bekanntlich die Legende beginnt.

Aus der Sammlung des Königs von Holland, in die des Kaisers von Rußland ging das köstliche Bild von der unbefleckten Empfängniß über, das Quintin einst für die Donatuskirche in Brügge gemalt hatte. Maria mit dem Christkind auf dem Arm, das einen Rosenkranz hält, steht auf der goldenen Mondsichel, umschwebt von vier Engeln, über ihr Gott Vater und das Zeichen des Geistes; unten sieben Gestalten, darunter zwei Propheten, eine Sibylle, König David und a. Heilige. Die Figuren haben nur ein Drittheil Lebensgröße; die Farbe ist klar und kräftig; die Zeichnung durchaus edel.

Ein großes und wohlerhaltenes Gemälde Quintin's bewahrt das Berliner Museum: Maria und das Kind auf einem reichen Throne, sich gegenseitig küssend. Mehr originell als schön und gefühlvoll in den Motiven

und Formen, aber bewundernswürdig in technischer Voll- 4. Zeitr.
endung.

Von außerordentlicher Schönheit sind dagegen zwei Brustbilder von Christus und Maria*) in dem Museum von Antwerpen, deßgleichen das einer Maria mit aufgehobener Rechten in der Pinakothek zu München.**) Die idealisierende Richtung des Quintin und seine Fähigkeit, überirdische Seelenzustände zu schildern, tritt hier mit Entschiedenheit hervor. Daran reiht sich ein Ecce homo, das Brustbild eines dornengekrönten Christus, in der Antwerpener Sammlung, wovon sich eine Wiederholung (unter Memling's Namen) in der Pinakothek in München und eine zweite durch zwei Figuren erweiterte (unter A. Dürer's Namen) in der Sammlung der Procurazie nuove zu Venedig befindet. Was Quintin als Bildnißmaler geleistet, kann man an einem männlichen Kopf in dem Städel'schen Institut zu Frankfurt sehen, der durch eine charaktervolle Auffassung, bestimmte Zeichnung, lebendige Färbung und breite Behandlung sich auszeichnet, und dort mit einer späteren, doppelt falschen Inschrift versehen ist, die ihn zum Bildniß von Knipperdolling machen und 1534 gemalt wissen will. Welche von den beliebten Geldmäklern mit Recht dem Quintin zuzuschreiben sind, bleibt noch unentschieden, da erweislich sein Sohn Johannes mit diesem Gegenstand Geschäfte gemacht hat. Des Quintin Stellung in der Kunstgeschichte ist nicht davon abhängig.

An diesen Platz, d. h. in eine wenigstens mittelbare Beziehung zu Quintin, scheinen mir die Teppiche zu gehören,

---

*) Gestochen (unter Holbein's Namen) von Barth.

**) Cab. VI. 102.

4. Zeitr. welche neuerdings in Dresden aufgefunden worden, und in denen Geburt, Kreuztragung, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi dargestellt sind. Allerdings schlägt die Charakteristik und auch die Formengebung hie und da in eine spätere Weise über, aber sowohl in den Hauptmotiven, als in der Zeichnung, namentlich der Gewänder, ist der Geist der alten Schule unverkennbar.

Roger von der Weyden d. J. Zeitgenosse von Quintin war Roger von der Weyden d. J., gest. 1529. Ausgerüstet mit einem großen Talent, aber ohne allen Schönheitsinn, mußte er in der Richtung des Realismus bis zu den abschreckendsten Folgerungen geführt werden. Einem solchen Künstlerauge erschien nur die rohe und niedrige Natur recht wahr, mithin das hier herrschende Maß oder vielmehr Unmaß des Ausdrucks als das richtige, und die Darstellung eines Zustandes, z. B. einer Verwundung, nur dann befriedigend, wenn die Knochensplitter aus dem zerfetzten Fleisch und durch die Hautlappen hervorstechen. Dabei stand ihm eine Energie in der Ausführung zu Gebote, welche allein schon jeden Zweifel an der Wahrheit des Dargestellten beseitigte.

Das bedeutendste seiner Werke ist eine Kreuzabnahme vom J. 1488, gegenwärtig im Museum zu Berlin, 4′ 8″ h. und 8′ 5″ br., in der Mitte um 1¾′ überhöht. Joseph von Arimathia und Nicodemus halten den Leichnam. Auf der Leiter steht ein Knecht, der in der Rechten die Zange hält, mit der Linken den Arm Christi unterstützt. Links zu den Füßen Christi steht neben Petrus händeringend Magdalena, zu Häupten wird die in Ohnmacht sinkende Mutter von Johannes und einer Freundin gehalten; dabei noch eine andere, heftig weinende Frau. — Mit diesem Bilde und seiner etwas herben Gefühlsweise stimmt

vollkommen überein das Fragment einer Kreuzigung im Städel'schen Institut zu Frankfurt; und ein anderes von demselben Gegenstand in S. Francesco zu Messina. 4. Zeitr.

Weiterhin steht noch im Zusammenhang mit der alten Schule Cornelius Engelbrechtsen, geb. in Leyden 1468, gest. 1533, von welchem ein durch van Mander beglaubigtes Triptychon im Rathhaus zu Leyden aufbewahrt wird. Das Mittelbild zeigt Christi Kreuzigung in der üblichen Anordnung, nur sehr figurenreich; der linke Flügel die Opferung Isaak's, der rechte die Aufrichtung der ehernen Schlange. Auf den Außenseiten Geißelung, Verspottung und Dornenkrönung Christi; in der Staffel die Donatoren. Bei bereits sehr abgeschwächtem Gefühl für Wahrheit wie für Wirklichkeit der Darstellung ist die Thätigkeit des Künstlers auf einzelne Aeußerlichkeiten gerichtet, auf schillernde Gewänder, phantastische Trachten u. s. w., ohne inzwischen einen lebenerzeugenden Punkt zu treffen. Cornelius Engelbrechtsen.

Von Gefühl nicht reiner, noch tiefer, aber mit einem viel reicheren Talent ausgestattet, war sein berühmter Schüler Lucas Huygens von Leyden, geb. 1494, gest. 1533. Ein wahres Wunderkind, stach er schon in seinem neunten Jahre eigene Compositionen in Kupfer, und malte im zwölften die ganze Legende des h. Hubertus; mit seinem vierzehnten trat er bereits als namhafter Künstler auf. Mit leidenschaftlichem Fleiße widmete er sich der Kunst, war zugleich als Kupferstecher, Maler und Holzschneider thätig, mußte es aber mit steter Kränklichkeit und einem sechsjährigen Krankenlager vor seinem frühzeitigen Tode büßen, durch das er sich übrigens in seiner Kunstthätigkeit nicht hemmen ließ. Wie ihm aber die Natur eine Handfertigkeit verliehen ohne Lucas von Leyden.

4. Zeitr. Gleichen, so daß reinere Linien, ein bestimmterer Umriß nicht zu ziehen sind, als von ihm geschehen, daß er in der Klarheit und Durchsichtigkeit der Farbe, der Glätte des Farbenauftrags, in der Leichtigkeit und Vollendung der Behandlung überhaupt durchaus unübertrefflich ist, so scheint sie sich mit diesen Gaben eines ihn persönlich auszeichnenden Virtuosenthums erschöpft zu haben, so daß von den Kräften zur Weiterbildung der Kunst selbst wenig oder nichts auf den Wundermann gekommen. Weder neu, noch tief in der Auffassung, noch besonnen in der Anordnung, fehlte es ihm für die Darstellung an ruhiger Beobachtung der Natur, vornehmlich der Bewegungen, durch welche Handlungen oder Empfindungen sich aussprechen, so daß diese bei ihm in der Regel unwahr und unrichtig zugleich sind; und darum ebenso für alle Formengebung an Gefühl für Einfachheit der Natur und Schönheit, so daß seine Charaktere, die Zeichnung des Nackten, wie die Erfindung der Bekleidung, bis in die kleinste Falte mehr wunderlich und abenteuerlich, als geschmackvoll und schön genannt werden können. Es gibt eine große Zahl Kupferstiche, die seinen Ruhm weit verbreitet haben, und ebenso wird man seine Tafeln in fast allen Galerien von Bedeutung, einige auch wohl noch an ihren ursprünglichen Bestimmungsorten treffen. Zu letzteren gehört das Jüngste Gericht im Rathhaus zu Leyden, ein Triptychon mit ausgeschweiften Giebeln.*) Das Mittelbild enthält die Auferstehung. Ganz oben in einer Glorie der Name Jehova's, darunter die Taube des h. Geistes, dann Christus ganz klein; die Heiligen halb hinter den Wolken in Stellungen, wie Zuschauer bei einem

*) Gestochen von P. de Maré.

Gassenereigniß; rechts und links je ein Posaunenengel. 4. Zeitr. Unten der weite, leere Erdraum mit kleinen Figuren, in zwei dürftigen Gruppen die Auferstehung zur Seligkeit und zur Verdammniß. Dann auf dem rechten Flügel der Eingang zum Himmel, wobei Engel den Aufsteigenden ohne besonderes Zartgefühl behülflich sind; der Himmel selbst voll kleiner Gestalten; ebenso auf dem linken Flügel die Hölle, in der nur ein grüner Teufel besonders hervortritt. — Man sieht, der Künstler ist in der realistischen Anschauungsweise bis zu der Vorstellung fortgeschritten, daß das Jüngste Gericht mit Himmel und Hölle einen sehr großen Raum einnehmen müsse, in welchem die einzelnen Personen, Christus nicht ausgenommen, geradezu verschwinden. Dabei fällt alle Charakteristik, Motivierung und Gruppierung zu Boden; es genügt, die Figuren nach dem Modell zu zeichnen und ihnen irgend eine Stellung und Bewegung zu geben, die durch Contraste den Schein des Lebendigen auflegt. So ist an diesem Bilde Alles gut und mit fester Hand gezeichnet, die Farben sind sehr klar und hell, die Carnation aber ist blaß, die Schatten lichtbraun, in den Gewändern bunt, Mitteltöne fehlen. — In der kön. Sammlung im Haag ist (oder war) ein kleines Triptychon vom J. 1517 mit der Anbetung der Könige in der Mitte, von des Lucas Hand; die Seitenflügel mit den Donatoren und ihren Patronen sind von anderer Hand. — In der Münchener Pinakothek ist eines der vorzüglichsten Bilder des Meisters, vom J. 1522, eine Madonna auf dem Thron in offener Säulenhalle; zur Seite die h. Magdalena, gegenüber betend der Stifter; auf der Rückseite die Verkündigung. Im Belvedere zu Wien das Bildniß des Kaisers Maximilian in vorgerücktem Alter; in der Liechtenstein'schen

4. Zeitr. Galerie daselbst die Geburt Christi, reiche Composition vom J. 1530, die Beleuchtung von dem am Boden liegenden Kind ausgehend; ebendaselbst die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste von einem Raben gespeist. Die Uffizien in Florenz besitzen ein merkwürdiges Passionsbild von Lucas. Christus, dornengekrönt und gegeißelt und gebunden, steht in seinem Sarkophag, auf und neben dem die Leidensinstrumente angebracht sind.

Man sieht, daß bisher in der Malerei weder in Betreff ihres Stoffes noch ihres Wirkungskreises eine bedeutende Aenderung eingetreten war. Mit wenigen durch die Rathssäle gewordenen Aufgaben bleibt das Bedürfniß hauptsächlich auf den Altar und die dadurch bezeichneten Gegenstände, wie selbst auf die alte Einrichtung des Altarwerkes beschränkt. Eine wesentliche Veränderung aber hatte der Seelengehalt der Kunst erfahren. Der Widerspruch der feierlichen, kirchlichen Auffassung mit der realistischen Darstellweise, wie er durch die gesammte Eykische Schule geht, hatte die fortwachsende Kunst auf drei verschiedene Auswege gedrängt: Quintin hatte versucht, die Natur durch die Schönheit zu idealisiren; aber sie zog ihn bei jeder Gelegenheit in ihre Niederungen zurück; Roger hatte den ritualen Ernst aufgegeben und sich ganz in die Wirklichkeit versenkt, darüber aber nicht nur das Ideal, sondern auch jegliche Schönheit Preis gegeben; Lucas verlor Ideal und Natur, Gedanken und Gemüth gleichmäßig aus den Augen, und behielt so zu sagen den Ernst der alten Kunst nur in der Hand, durch deren wunderbare Geschicklichkeit er auf der äußersten Grenze des Erlaubten gehalten wurde. Auf keinem der eingeschlagenen Wege war ein eigentlicher Fortschritt denkbar, und doch war die

Eine bedeutende Bewegung.

künstlerische Kraft noch nicht erschöpft. Es gab nur Eine 4. Zeitr. Möglichkeit der Rettung, nur Einen Weg zur Höhe und Freiheit: die Rückkehr zum Idealismus! Aber wie diesen Weg finden? Da kam, so schien es, eine Hülfe von der Seite, nach der man sich bis dahin mit solchen Ansprüchen nicht wohl gerichtet: von Italien! Wohl waren die älteren Meister nach Italien gegangen, aber nicht, um sich Raths zu erholen; nicht ihren Werken vornehmlich sind die Spuren dieser Reisen eingedrückt, sondern denen ihrer italienischen Kunst= und Zeitgenossen. Das wurde wie mit Einem Male anders. Es war die Zeit, da der am reichsten ausgestattete Genius der neueren Kunst, Rafael, von Rom aus Europa mit seinen Schöpfungen entzückte, und eine Welt aufschloß, die in ihrer ganzen Erscheinung, in Form und Bewegung der Gestalten, in der Anordnung der Gruppen wie der kleinsten Falte des Gewandes, in der Charakterbildung wie im Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften ideal, und dennoch zugleich durch und durch real, vollkommene Lebensfähigkeit und Wirklichkeit in sich trägt, und damit das Räthsel der Kunst löste. Es war natürlich, daß ihre Jünger von allen Orten nach diesem Born des Lebens kamen; und auch aus den Niederlanden wanderten Schaaren von Künstlern nach Rom, und unzählige Bilder in allen Kirchen und Sammlungen gaben und geben zum Theil noch Zeugniß von den gemachten Anstrengungen, dem Idealismus in der Kunst wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Der Erfolg war entschieden ungünstig; die Bestrebungen verfehlten ihr Ziel und mußten es verfehlen, weil erstlich für die ideale Auffassungs= und Darstellweise in der seit einem Jahrhundert in den Niederlanden mit Glück und Entschieden=

4. Zeitr. heit betriebenen Kunst die Grundlage fehlte, ohne die das Neue keinen Halt hatte; zweitens weil man sich des Neuen nur mit Aufgeben der eigenen Individualität, also der Innerlichkeit, also nur äußerlich bemächtigen konnte, und demnach sich von einer Stufe unvollkommener Eigenthümlichkeit auf die jedenfalls niedrigere ungenügender Nachahmung versetzte.

Unter den niederdeutschen Künstlern, die den hier bezeichneten Weg einschlugen und zu Ende gingen, steht oben an Johann Gossaert, genannt Mabuse. Seine Geburt- und Sterbezeit ist nicht mit Gewißheit ermittelt, doch mit Wahrscheinlichkeit auf 1469 bis 1532 angenommen. Daß er um 1499 als namhafter Meister in England gewesen, geht aus den Bildnissen der Kinder König Heinrichs VII. in Hamptoncourt hervor, wobei Heinrich (VIII., geb. 1492) in einem Alter von sieben Jahren auftritt. Um 1508 war er mit Philipp von Burgund (dem natürlichen Sohn Philipps des Guten) in Rom, und 1518 von demselben mit Ausführung von Malereien in dem Schlosse Suytburg beschäftigt. Er starb zu Antwerpen. Die Hälfte von Mabuse's künstlerischer Thätigkeit fällt mithin vor seine italienische Reise. Da aber erst mit dieser sein künstlerischer Charakter die obenangegebene Umwandlung erfährt, so gehört eine große Anzahl seiner Werke einer früheren Richtung und dem Zusammenhang mit der Eykischen Schule an; und wenn daraus auch weder die Gemüthlichkeit Memlings, noch das Naturstudium von Quintin vorsieht, so erkennt man doch ein ungemein reiches Talent, das einer glücklichen und erfreulichen Entwickelung fähig gewesen wäre. Das bedeutendste seiner Gemälde aus der älteren Zeit ist eine Anbetung der Könige,

Johann Mabuse.

ungefähr 6 ' hoch und 5 ' breit, im Besitz des Herzogs 4. Zeitr.
von Carlisle in Castle Howard in England. In einem trümmerhaften Gebäude sitzt die Madonna mit dem Kinde, vor ihr kniet der Alte; links ist die Gruppe mit dem Mohrenkönig, rechts die mit dem braunen. Oben über der Madonna schweben etwas schwerfällige Engel, zu denen noch andere herzufliegen. In der Darstellung herrscht Ernst und Einfachheit, die Zeichnung ist von großer Strenge, ohne eine Spur der ihm später eigenen Uebertreibung; die Färbung ist sehr warm mit bräunlichen Schatten. In den Charakteren hat er sich an bestimmte Modelle gehalten, sie aber glücklich und mannichfaltig individualisiert; in der Bekleidung der Gestalten folgt er noch ganz dem Geschmack der Eykischen Schule und verwendet ein möglichst reiches mittelalterliches Costume. — In diese frühere Zeit Mabuse's gehört auch das oben genannte Bild der Kinder Heinrichs VII. in Hamptoncourt. Zwei Knaben: Prinz Arthur und der nachmalige Heinrich VIII. nebst einem Mädchen, der Prinzessin Margaretha, sitzen an einem Tische mit Früchten; halbe Figuren unter Lebensgröße, nach dem Alter Heinrichs zu schließen, zwischen 1497 und 99 gemalt. Ferner der Erzengel Michael, Seitenflügel eines Altarwerks, in der Pinakothek zu München, zwar etwas barock im Geschmack, aber doch voll Gefühl und weich in der Behandlung. Von besonderem Werth (schon um des neuen Gegenstandes willen) ist ein Altarwerk aus der Abtei von Dinleghem, jetzt in dem Museum zu Brüssel. Im Mittelbilde Magdalena, wie sie im Hause und beim Gastmal Simons dem Heiland die Füße wäscht; auf dem linken Flügel die Erweckung des Lazarus, auf dem rechten die Himmelfahrt der Magdalena, wobei S. Bernhard (?) im

4. Zeitr. Gebet. Daß das in der Münchner Pinakothek Cab. V. 86 ihm zugeschriebene Bild einer heiligen Familie, ungeachtet des (von später Hand) darauf geschriebenen Namens, ihm nicht gehören könne, sondern von einem Schüler Dürers herrührt, bedarf kaum der Erwähnung.

In Italien erkannte nun Mabuse sehr leicht den Vorrang, den die dortige Kunst, namentlich Rafaels, durch die nicht dem ersten besten Modell entlehnten, sondern idealen, vollen und schönen Formen, durch die freien, kräftigen und anmuthigen Bewegungen, durch eine von der Zeittracht unabhängige Anordnung der Gewänder vor seiner heimathlichen einnahm, und so warf er Alles, was er von ihr besaß, von sich, um Platz zu gewinnen für die neuen Güter. Er wußte sie auch mit großer Geschicklichkeit sich anzueignen, vergaß aber nur den einen Umstand, daß alle Kunstvorzüge und Eigenthümlichkeiten Blüthen und Früchte sind, die an und aus der lebendigen Pflanze sich entwickeln und reifen, die aber, wenn sie nicht naturwüchsig sind, nur zu einem Scheinleben an einen Stengel angebunden oder angeklebt werden können. Wohl hat er noch hier und da versucht, die alte Natur wieder heraufzubeschwören; sie erschien; aber als Grimasse.

Ein Bild der ersten Art, deren es sehr viele gibt, ist die Kreuzigung in der Pinakothek zu München und ein anderes, Christus mit den vier evangelischen Zeichen, eine Nachahmung von Rafaels Gesicht des Ezechiel. Ein Bild der zweiten Art ist der gegeißelte Christus im Museum zu Antwerpen.

Ein dem Mabuse sehr verwandter Künstler ist Barend (Bernhard) van Orley, geb. zu Brüssel 1490, gest. 1560. Bei wem er daheim die Kunst erlernt, ist

Bernhard van Orley.

nicht bekannt, in Rom trat er in die Schule Rafaels und 4. Zeitr. half ihm bei mehren Arbeiten. In die Heimath zurückgekehrt, war er als Hofmaler Kaiser Carls V., dann der Statthalterin Margaretha ebenso geehrt, als thätig. Aber nur wenige Werke erregen durch Innerlichkeit und Ursprünglichkeit dauernde Theilnahme, wenngleich seine Verdienste um Zeichnung und Colorit, wie um malerische Technik, nicht zu übersehen sind. Ein sehr vorzügliches, allem Anschein nach vor der italienischen Reise gefertigtes Bild befindet sich in der Sammlung des Belvedere in Wien. Es besteht aus zwei durch eine Säule getrennten Abtheilungen, und ist 4′ 6″ hoch und 5′ 8″ breit. Auf der rechten Seite König Antiochus Epiphanes, wie er im Tempel zu Jerusalem ein Götzenbild aufstellen und allerlei Grausamkeiten ausüben läßt; auf der linken die Ausgießung des heiligen Geistes. Kräftig in Farbe und Modellierung, leicht und fließend in der Behandlung, voll Wärme des Ausdrucks und Lebendigkeit, hat es noch fast ganz den strengen Ernst der Zeichnung aus der alten Schule.

Bei weitem weniger ist dieß der Fall bei dem übrigens sehr ausgezeichneten Bilde des heiligen Norbert in der Pinakothek zu München, in welchem immer noch der deutsche Geist überwiegt. Dasselbe gilt von der Trauer um den Leichnam Christi, beinahe lebensgroße Figuren, im Museum zu Brüssel, ein Altarbild mit Goldgrund voll Schönheit und Tiefe des Ausdrucks, zu welchem zwei Flügelbilder mit Donatoren gehören. Ein ähnliches Bild, aber schon unter italienischem Einfluß entstanden, bewahrt das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. Ganz zum Zögling der römischen Schule umge-

4. Zeitr. wandelt, erscheint er in dem Jüngsten Gericht zu S. Jacob in Antwerpen, und den meisten seiner in den Niederlanden zerstreuten Gemälde; so in der Flucht nach Aegypten im Wiener Belvedere.

Jan van Schorel. Jan van Schorel aus Holland, geb. 1495, gest. 1562, den man in neuerer Zeit zum Urheber vortrefflicher Gemälde gemacht, die, wie wir später sehen werden, der Cölnischen Schule angehören, ist einer der namhaftesten Repräsentanten der italienisierten niederländischen Malerei. Von Bernhard van Orley zu Mabuse, von da zu A. Dürer ziehend, ohne Befriedigung, kam er nach Venedig, und selbst nach Palästina, fand aber erst bei seiner Rückkehr von dort in Rom, und zwar in den Werken Rafaels und Michel-Angelos, einen Ruhe- und Haltpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen. Davon zeugt ein unzweifelhaft beglaubigtes Madonnenbild mit Stiftern von ihm, im Stadthaus zu Utrecht, aus der Zeit von etwa 1525. Für Maria hat mehr Rafael, für das Christkind Michel-Angelo den Ton angegeben; das Bildniß des Stifters zeigt mehr niederländische Eigenthümlichkeit. Das Hauptverdienst besteht in der klaren, flüssigen Malart und der warmen, bräunlichen Farbengebung. — Entschiedener noch treten die Eigenschaften des Meisters an dem Bilde einer Kreuzigung hervor, das mit „Schorle 1530" gezeichnet ist und im Jahr 1842 im Besitz eines Herrn Burel in Cöln war. Christus hängt hoch am Kreuz in der Mitte des Bildes, von sieben Engeln umschwebt, von denen aber nur einer in ganzer Gestalt sichtbar ist. Die Schächer sind zwar mit beiden Armen, aber nur mit einem Bein angenagelt und außerdem mit Stricken befestigt. Magdalena umfaßt das Kreuz, links steht Maria neben Johannes,

rechts sieht man eine zweite Frau und hinter dem Kreuze eine dritte. Außer diesen und dem Hauptmann zu Roß zeigt noch ein altes Ehepaar im Hintergrunde Theilnahme für den Gekreuzigten, alle Uebrigen, Römer und Juden, sind auf eiliger Flucht nach der Stadt. Diese ist im Hintergrunde eine Zusammenstellung bekannter römischer Gebäude, der Säule des Antonin, des Pantheon, der Pyramide des Cestius rc. In der Conception ist wenig Gedanke, in der Anordnung an der Stelle der Symmetrie Mannichfaltigkeit und Vereinzelung der Massen, so daß außer Maria und Johannes keine Gruppe im Bilde ist. In der Darstellung herrscht viel Bewegung, aber kein Leben; ebenso fehlt es an ausdruckvollen Physiognomien, wie überhaupt an Phantasie. Zeichnung und Formengebung sind ein matter Nachdruck des Styls von Rafael und Giulio Romano, zuweilen seine Caricatur. Nur in den Formen der Gewandung, obschon ihre Bedeutung für die Gestalt und deren Bewegung nicht mit Sicherheit gefühlt ist, zeigen sich gute, wenn auch nicht ganz reine Anklänge an die ältere Zeit. Im Costume waltet der antikisierende Geschmack vor. 4. Zeitr.

Michael Coxcie, geb. 1497 zu Mecheln, gest. zu Antwerpen 1592, bildete sich unter Bernhard von Orley und später in Rom, und hat die Zahl der unerquicklichen Nachahmungen großer Vorbilder um eine fast unabsehbare Reihe vermehrt. Dagegen hat er aber auch das Verdienst, von dem herrlichen Werke, mit welchem die niederdeutsche Malerschule ihre Ehrenlaufbahn beginnt, von dem Genter Altarwerk, eine ganz vollkommene Copie gemacht zu haben (wovon zwei Flügelbilder in der Pinakothek zu München). Michael Coxcie.

4. Zeitr. Heemskerk

Martin van Veen, genannt Heemskerk, von seinem Geburtsdorf d. N., geb. 1498, gest. 1574, ist eines der größten Talente, das auf dem von seinen nächsten Vorgängern vorgezeichneten, von ihm befolgten Wege abgenutzt wurde. Zwar spricht die gesunkene Kunstkraft der Zeit schon aus seinen früheſten Werken, aber erst unter der leichterreichten Nachahmung des fremden Idioms verschwindet Seele und Natur zugleich. Er wird ein Schüler Schorels genannt, ging 1532 auf einige Jahre nach Rom und lebte nach seiner Rückkehr in Harlem in glänzenden Verhältnissen, als der größte Maler der Zeit gepriesen und bewundert.

Aus früheren guten Tagen stammt das große Triptychon mit der Kreuzigung in der Pinakothek von München. An einem sehr hohen Kreuz hängt Christus zwischen den beiden (in gleicher Weise wie er gekreuzigten) Schächern. Den Fuß seines Kreuzes umschlingt Magdalena, während er verscheidet, und Maria, zwischen zwei knieenden Frauen knieend, erhebt die vom Schmerz zusammengepreßten Hände gegen ihn: Johannes aber, unvermögend, das doppelte Leid zu tragen, wendet sich zum Gehen. Zwei Schaaren Kriegsknechte, mit zwei Pharisäern und zwei Hauptleuten, stehen rechts und links, und es bleibt unentschieden, welcher von den beiden letzteren die Unschuld Christi erkannt; denn beide erheben Kopf und Hand zu ihm. Im Hintergrunde die Mauern und Thürme von Jerusalem, dahinter lichtblaue Berge. Im Mittelgrnnd als Episoden nach Memlings Weise Kreuzabnahme und Höllenfahrt. Auf dem Flügel links der Stifter in Stahlwaffentracht mit vier Söhnen (?), unter dem Schutz des Kaisers Heinrich und der Kaiserin Helena; rechts die Frau des Stifters mit ihren Töchtern

(und Anverwandten) unter Johannes Evangelista und Katharina. Die Landschaft auf beiden Flügeln ist sehr grün. In der Staffel ist die Geißelung und die Dornenkrönung abgebildet. In diesem Werk ist ein klares Gefühl für Anordnung und Eintheilung einer Composition, aber mehr für die Linien, als für die Massen, für die weder durch Licht und Schatten, noch durch die Farbenvertheilung eine Wirkung gewonnen ist. Der Darstellung liegt zwar ein lebendiges Gefühl zu Grunde, das wahr und gemäßigt bleiben kann, wie in der Maria, in der Regel aber mit einer unverkennbaren Rohheit die Grenzen überspringt und damit sich selbst aufgibt. So kann er in Haltung und Bewegung ruhig und würdevoll sein, z. B. im Heinrich und der Helena, aber er bindet sich nicht daran, und schon der Evangelist Johannes muß sich einer Verdrehung unterwerfen, die ihm vielleicht ein Jongleur vorgemacht. Die Zeichnung ist unvollkommen in den Verhältnissen wie in den Formen des Nackten, für deren Feinheit und Individualität Heemskerk nicht Empfindung genug hat, während seine Gewänder sowohl in der Anordnung, als in den Zügen und Brüchen der Falten den älteren Vorbildern nahe bleiben. In der Charakteristik ist ein Streben nach Idealität unverkennbar, aber weder von Schönheitsinn, noch von Phantasie unterstützt, muß sie flach werden, sogar beim Bildniß. Die Carnation hat einen rosigen Ton, die Gewandfarben sind kräftig, aber ohne feine Nuancierung; Farbenwirkung ist nicht vorhanden. Die Behandlung ist breit, flüssig und verblasen, so daß namentlich die Gesicht- und Körperformen ohne Schärfe und Bestimmtheit sind. 4. Zeitr.

Fast alle gute Eigenschaften dieses Werkes aus früher Zeit verschwinden und nur die unerfreulichen bilden sich,

4. Zeitr. und zwar zum Theil zu erschreckender Uebertreibung, aus, wobei er sich nicht sowohl Michel-Angelo, als seine schlimmsten Nachahmer zum Muster genommen zu haben scheint. Eines der Beispiele solcher Verkehrtheit findet sich auch in der Münchener Pinakothek, das Bild der Heilung einer Besessenen. Man zählt 650 Blätter, die nach seinen Werken gestochen worden sind.

Jan Mostaert. Jan Mostaert, geb. zu Harlem 1499, gest. daselbst 1555, ist leider der Kunstgeschichte fast nur nachrichtlich bekannt. Seine frühere Zeit scheint er in Diensten der Tochter Philipps I. in Spanien verlebt zu haben; die vielgerühmten Zeugnisse aber seiner späteren Thätigkeit in Harlem gingen beim großen Brande 1571 alle zu Grunde. Was ihm in den Sammlungen von Antwerpen und Brüssel, so wie im Dom von Lübeck zugeschrieben wird, beruht bis jetzt auf Annahmen und Schlußfolgerungen, auf die es gewagt sein würde, eine Charakteristik zu gründen.

Eine merkwürdige Erscheinung am Ausgang dieses Joachim Patenier. Zeitraums ist Joachim Patenier, geb. 1490 zu Dinant, gest. um 1550. Die Eykische Schule hat an die Stelle des ehemals üblichen Goldgrundes hinter den Figuren eine der Wirklichkeit entnommene Umgebung gesetzt und so u. A. die landschaftlichen Hintergründe ein- und zugleich wie alles andere Nebenwerk mit großer Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Es konnte nicht ausbleiben, daß einmal ein Talent sich vorzugweis auf die Ausbildung dieses besonders reizenden Theils der Gemälde legte, ihm einen größeren Raum anwies und damit die Landschaft zur Haupt-, die historische Darstellung zur Nebensache machte. Ein solches war Patenier. Wohl sehen wir ihn noch immer heilige Geschichten malen, eine Predigt des Johannes, eine

Flucht nach Aegypten, eine Madonna mit dem Kind, einen Hieronymus in der Wüste u. dergl. mehr, und auch soviel möglich die Ueberlieferungen der Schule in Betreff des Styles beachten; allein die Figuren schwinden zusammen vor dem Reichthum ihrer Umgebung und werden zur Staffage. Für die Landschaft aber erscheint eben der Reichthum, die Mannichfaltigkeit der Formen, die Weite der Aussicht auf Berge, in Thäler, auf das Meer als Hauptmotiv, nicht aber der Zug der Linien, das Verhältniß der Massen. Dazu kommt eine vorherrschend blaugrüne Färbung. Vorzügliche Gemälde von ihm sieht man in der Pinakothek zu München *), dem Museum zu Berlin (beidemal die Flucht nach Aegypten), im Belvedere zu Wien ꝛc. 4. Zeitr.

Ihm verwandt, aber so zu sagen noch landschaftlicher war sein Zeitgenosse und Landsmann Herri Bles aus Bovines bei Dinant, von dem vornehmlich in den Sammlungen von Basel, Venedig und Amsterdam Bilder sind. Herri Bles.

Hiemit dürfen wir die Wirksamkeit der Eykischen Schule in den Niederlanden als geschlossen betrachten, wenn auch die nächstfolgenden Maler sich noch nicht durchaus jeder Erinnerung daran entschlagen konnten und wollten. Wir haben gesehen, wie sie fast ohne Vorgänger und gleichsam vollendet ins Leben getreten, ausgerüstet zugleich mit dem Gefühl für die kirchlich-religiöse Bedeutung der Kunst, mithin für eine würdevolle, feierliche Darstellweise, und mit dem energischen Trieb und der Fähigkeit, die Wirklichkeit in ihrer alltäglichen Erscheinung zu erfassen. Wir haben ihren großen Einfluß, ihre rasche Verbreitung, ihre lang- Rückblick.

*) Lithographiert von Jungermaier, und im Galeriewerk: Die Pinakothek ꝛc.

4. Zeitr. dauernde Wirksamkeit gesehen; aber auch nicht übersehen, daß jeder Fortschritt in der Entwickelung durch das Aufgeben eines Theils der ursprünglichen Kraft erkauft wurde, bis die Kunst nach einem nicht ganz glücklichen Versuch, aus eigenen Mitteln sich aufzurichten, und nachdem sie noch das Wenige, was sie gerettet, weggeworfen, ins Ausland floh, um da, wo sie kurz vorher als eine Macht erschienen war, von der man Gaben und Gesetze bewundernd entgegennahm, als Bettlerin aufzutreten und mit erborgten und gestohlenen Lappen sich die Blöße zu decken. Die Hauptvorgänge im Leben der Schule knüpfen sich vornehmlich an die Namen der Brüder van Eyk, des Roger van der Weiden d. Ae., Memling; sodann des Quintin Messys, Roger van der Weyden d. J. und Lucas von Leyden; und endlich des Mabuse, Schorel und Heemskerk. Indem wir nun den Einfluß der Schule auf die übrigen deutschen Malerschulen ins Auge fassen, werden wir vornehmlich jene Höhenpunkte als Halt- und Richtpunkte zu betrachten haben.

Zweite Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Maler in Cöln, am Niederrhein und in Westfalen.

In Cöln. In Cöln lebte zur Zeit des Hubert und Jan van Eyk Meister Stephan, und stand — wie früher erzählt worden — in großem Ansehen. Nicht tiefeingreifend war die Wirkung der neuen Kunst auf ihn, und wenn er auch mehr individualisierte als vorher und Zeit-Trachten und Waffen in seine Bilder einführte, so blieb er im Ganzen doch in seiner ursprünglichen idealen Richtung. Seine zahlreichen Schüler, unter denen freilich nicht Einer sich besonders hervorgethan, setzten so gut sie konnten des Meisters Weise fort. Danach scheint eine langandauernde Ebbe

eingetreten zu sein; wenigstens sind keine Werke cölnischer Meister von irgend einiger Auszeichnung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf uns gekommen; während eines der bedeutendsten Werke Rogers für eine Kirche in Cöln gemalt war, und Memling — wie der Ursula-Kasten bezeugt — sich längere Zeit daselbst aufgehalten. 4. Zeitr.

Gegen das Ende des Jahrhunderts treten sodann zwei Meister auf, von deren persönlichen Verhältnissen wir freilich gar nichts wissen, deren Einer wahrscheinlich nach Calcar gehört, der Andere neuerdings von Westfalen aus in Anspruch genommen wird. Beide unter sich sehr verschieden, sind sie doch beide unverkennbar aus der Richtung der Nachfolger van Eyks hervorgegangen.

Der Meister der Lyversbergischen Passion.

Der letztere ist, nachdem er den durchaus unhaltbaren Namen „Israel von Meckenem" (oder Mecheln) abgelegt, nach einem seiner Hauptgemälde der Meister der Lyversbergischen Passion genannt worden. Ein Versuch, ihn den „Meister von Werden" zu nennen, weil sich daselbst ein Bild von ihm gefunden, muß auf sich beruhen. Das älteste uns bekannte Werk dieses Meisters trägt die Jahrzahl 1463 und befindet sich auf der südlichen Empor der Kirche zu Linz am Rhein. Sein bedeutendstes Werk aber, nach welchem er auch bisher bezeichnet worden, ist die Passion Christi, in acht Tafeln, ehedem in der Sammlung des Stadtrathes Hrn. Lyversberg zu Cöln. Die Tafeln sind 2′ 11″ hoch und 2′ 1¾″ breit, und enthalten das Abendmahl, die Gefangennehmung, Dornenkrönung, Christus vor Pilatus, Geißelung und Kreuztragung, die Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz und Auferstehung. Sie bildeten die inneren Seiten zweier Flügel, die wahrscheinlich ein Holzschnitzwerk bedeckten, und de-

4. Zeitr. ren Außenseiten, wenn sie bemalt waren, verloren gegangen.

In Weise und Werth am nächsten stehen diesen Tafeln sechs Bilder aus dem Leben Mariä, welche in der Pinakothek zu München aufgestellt sind, und die einem zerstörten Altarwerk angehören. (Cab. II. 19. 20. 23. 28. 31. 32.) Sie sind 3′ 7″ br., 2′ 10″ h. In Nr. 32 sieht man nach Memlings Weise drei Vorgänge: Zacharias auf dem Felde bei den Hirten, weiter im Mittelgrund seine Unterredung mit dem Engel, der ihn zur Heimkehr beredet, und im Vorgrund die Wiedervereinigung mit Anna. — No. 23. Mariä erster Tempelgang im Beisein ihrer Aeltern und vieler Anverwandten. — No. 20. Vermählung von Maria und Joseph, abermals im Beisein von Aeltern und Verwandten. — No. 19. Verkündigung, bei welcher Gelegenheit wir die heil. Jungfrau in einem Prachtzimmer mit getäfeltem Boden und goldenen Vorhängen sehen, über denen kleine blaue Engel flattern und Gott Vater mit einem reichen Kindersegen erscheint, auch das Christkind mit dem Kreuz in der Hand auf goldenen Strahlen nach dem Schooß der Jungfrau niedersendet. — No. 28. Besuch bei Elisabeth; auf welchem Bilde der Donator mit seinem Wappenschild angebracht ist. — No. 31. Himmelfahrt Mariä in Gegenwart der Apostel, die neben dem verdeckten Sarkophag stehen.

Mag sieht, daß der Cyclus unvollständig ist.*) Drei andere Bilder in der Sammlung (Mariä Tempelgang, ihr Leiden unter dem Kreuz und ihre Himmelfahrt), möglicher

---

*) Ein dazu gehöriges Bild von der Geburt Mariä ist in die Moritzcapelle nach Nürnberg gekommen.

Weise von derselben Hand, aber etwas anderer Behand- 4. Zeitr.
lung, im Maß nicht sehr verschieden, gehören nicht dazu.

Auffallend an den Werken dieses Meisters ist bei den ganz in Eykischer und Memlingscher Weise angeordneten landschaftlichen und architektonischen Hintergründen die Beibehaltung des Goldgrundes, der natürlich bei dem Mangel der Luft den Eindruck eines ungelösten Widerspruches macht. Die Darstellung verräth keine besonders lebhafte Phantasie, keine Leidenschaft, ja kaum eine merkbare Empfindung. Arm an Motiven gibt er seinen Gestalten eine nur sehr mäßige und obendrein sehr eckige Bewegung. Es spricht ein naiver Humor aus dem Künstler, wenn er vor der Maria, wie sie die Tempelstufen hinaufgeht, Hunde sich balgen läßt; oder wenn der Engel der Verkündigung das Bild Christi von den evangelischen Symbolen umgeben auf der Mantelschließe hat; oder wenn auf dem Sarkophag der Madonna die zwölf Apostel in Marmor ausgehauen sind. In den Formen ist allerdings bildnißartige Natürlichkeit erstrebt, aber sie sind so scharf geschnitten, daß sie doch nicht den Eindruck des Lebens machen, zumal die Zeichnung ohne tief eindringendes Verständniß ist, und bei der Magerkeit, namentlich der Hände, auch der Schönheit ermangelt. Dazu kommt eine Monotonie in der Zeichnung der Lippen, die allen Gestalten denselben stummen Ausdruck gibt. Im Costume ist der Zeitgeschmack vorherrschend, doch erscheinen die Hauptgestalten verschont; in den Falten gibts viel gerade Linien und scharfe Brüche, aber noch nicht die Kleinknittrigkeit, die sogar schon bei Jan v. Eyk zuweilen vorkommt. Das Colorit ist stark bunt mit ganzen kräftigen Farben, die Landschaft sehr licht gelbgrün mit hellblauen Bergen, die Carnation ausnehmend hell und durchsichtig mit bräunlichen

4. Zeitr. Schatten. Der Farbenauftrag ist sehr dünn und flüssig, so daß der Grund zuweilen durchschimmert. Das Bindemittel ist Oel.

Im städtischen Museum von Cöln befindet sich ein Triptychon des Meisters, das als eine Stiftung dreier Herren de Monte ehedem in der S. Andreaskirche war. Das Mittelbild, eine Kreuzabnahme mit dem Donator und seinen Schutzpatronen Andreas und Matthias, trägt die Jahrzahl 1489; das Flügelbild links mit einem zweiten Stifter und S. Andreas ist vom J. 1499; das Flügelbild rechts mit einem dritten Stifter und S. Philippus vom Jahr 1508. Die Flügelbilder rühren nicht vom Meister selbst her; und auch das Mittelbild ist geringer, als seine andern Arbeiten.

Obwohl er nun nicht zu den hervorragenden Talenten der Zeit gezählt werden kann, so muß er es doch für Cöln gewesen sein, wie die zahlreichen Bilder in der Stadt und Umgegend beweisen, die theils durch ihn, theils unter seinem Einfluß entstanden sein müssen, und davon man gegenwärtig ziemlich viele im städtischen Museum sieht.

In ganz abweichender Richtung und doch offenbar gleichfalls aus der van Eykischen Schule hervorgegangen, finden wir einen Meister in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwas unterhalb Cöln am Niederrhein in Calcar, den man in Ermangelung bestimmter Nachweisungen mit dem später zu einigem Ruhm gelangten Johann von Calcar in Eine Person vereinigt hat. Noch ist die Geschichte ohne alle Nachricht von dem Meister von Calcar, aber sein Werk in der dortigen Hauptkirche weist ihm eine der ersten Stellen unter seinen Zeit- und Kunstgenossen an.

Der Meister von Calcar.

Es ist ein großer Altarschrein, mit einer Passion 4. Zeitr.
Christi in der Mitte, Holzschnitzwerk von (Eichen= oder Nußbaum=) Holz, und zwar — was wohl Beachtung verdient — ohne Farbenüberzug. Die Flügelthüren, horizontal durchsägt, außen und innen mit Gemälden bedeckt, sind sein Werk. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man zuoberst die Verkündigung und die Geburt Christi. Darunter die Anbetung der Könige, Simeon, wie seine Augen den Heiland sehen, die Beschneidung und Christus als Knabe im Tempel; ferner die Taufe, die Verklärung, Christus mit der Samariterin am Brunnen, und die Erweckung des Lazarus — somit das Leben des Heilandes in fortwährender Steigerung bis zur Entfaltung höchster göttlicher Machtvollkommenheit. Das Innere umschließt das Mysterium der Erlösung durch Christi Opfertod. Zuoberst die Opferung Isaaks und die Errichtung der ehernen Schlange als Vorbilder des Kreuzestodes; darunter Judas' Verrath, die Dornenkrönung, das Ecce homo, Pilatus wäscht seine Hände als Zeichen der Nichtschuld; (nun folgt der Inhalt des Schnitzwerks, alsdann auf den Tafeln rechts:) die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes, und der Tod Mariä als Symbol der Seligwerdung durch Christus.

In vieler Hinsicht müssen diese Tafeln zu den bedeutendsten Werken deutscher Kunst gezählt werden. In der Anordnung, dem eigentlichen Bau der Composition herrscht Sinn für Klarheit, Feierlichkeit und architektonisches Gleichgewicht. Episoden sind vermieden, obschon es an architektonischen und landschaftlichen Hintergründen nicht fehlt. Die Darstellung ist sehr lebendig, alle Bewegungen motiviert, zuweilen fein, aber auch zuweilen etwas niedrig ge=

4. Zeitr. griffen, wie bei den Kriegsknechten, die Christum verspotten; immer aber, selbst in der Leidenschaft, gemäßigt. Schön ist, wie der auf rothem Ruhebett sanft sterbenden Maria Johannes die erkaltenden Hände faßt und damit die Kerze, die sie halten, vor dem Umfallen schützt. Kleine Züge, wie die Fußstapfen Christi bei der Himmelfahrt, die stark blutenden Geißelwunden beim Ecce homo ꝛc. deuten schon auf gesteigerten Naturalismus. Wie man ohne Bedenken Gebäude, Trachten und Waffen der Zeit bei der Darstellung verwendet, so werden von diesem Meister die Gebräuche der Kirche vorausgenommen und Petrus führt am Sterbelager Mariä im bischöflichen Ornat den Weihwedel, die anderen Apostel umstehen und umknieen das Bett mit Rosenkränzen, Rauchfaß, Weihkessel und Einer von ihnen schlägt das Kreuz. Die Formen sind natürlich, charakteristisch, nicht mager und zuweilen, namentlich bei Frauen, von wirklicher Schönheit. Der Ausdruck in den Gesichtszügen ist beredt, mannichfaltig, wahr, zuweilen auch übertrieben. Vorzüglich schön sind Bildnißköpfe und Gestalten, wie solche neben Pilatus vorkommen. Die Zeichnung der Falten ist streng und bestimmt, hat scharfe Brüche, ohne knittrig zu sein, und hält sich vielmehr an wirksame Massen. Die Modellierung ist zwar sehr stark, aber doch nicht übertrieben, und eigentliche Luftperspective ist nicht vorhanden. Kräftig ist die Färbung, mit ganzen Localtönen, und von überraschender Natürlichkeit, vornehmlich in der Carnation. Die Landschaft ist gelblichgrün mit grauen Felsen und lichtblauen Bergen. Mit besonderem Fleiß sind Blumen und Gräser und Baumstämme ausgeführt. Die Behandlung ist überhaupt sehr vollendet und glatt, ohne Aengstlichkeit und zeigt einen sehr geübten Meister. — Eines der schönsten Bilder der ganzen Folge ist

die Erweckung des Lazarus. Im Hintergrunde sieht man das Rathhaus von Calcar, wie es jetzt noch steht. Die Scene geht auf dem Kirchhof vor. An der Kirchthür und auch davor stehen mehre Leute die sich vor dem offenen Grabe die Nase zuhalten. Dem Leichnam, zum Theil in weiße Linnen gehüllt, werden von Petrus die gebundenen Hände gelöst; man sieht auf das erweckende Wort Christi, der sich zu ihm niederbückt, das Leben wiederkehren; in freudiger Klarheit kniet Maria (Lazari) neben Christus. 4. Zeitr.

Aber in viel bedeutenderer Weise, als in Cöln und Calcar, sehen wir den Einfluß der van Eykischen Schule in Westfalen sich äußern. Hier hatte (wie die erst 1851 entdeckten Wandmalereien zu Methler bei Dortmund erweisen) schon im 13. Jahrhundert ein kräftiger Idealismus den Grund zu einer hohen Kunstanschauung gelegt. Aus vielen, leider großentheils nur bruchstückweis auf uns gekommenen Gemälden des 14. Jahrhunderts und vom Anfang des 15., die sich in den Kirchen zu Dortmund, Bielefeld, Osnabrück, Münster ꝛc. in öffentlichen und in einigen Privatsammlungen finden, ersieht man, daß die westfälischen Künstler diese ihnen eigenthümliche ideale Richtung eingehalten und unter Anleitung und nach dem Vorbild der cölnischen Meister weiter verfolgt haben. Unwiderstehlich und ohne vermittelnden Uebergang hatte in Cöln die Eykische Schule ihre Principien zur Geltung gebracht; im Meister der Lyversbergischen Passion lebt keine Erinnerung mehr an Meister Stephan, und bei der engen Verbindung der Kunstthätigkeit in Westfalen mit der cölnischen war nichts natürlicher, als die unmittelbare und vollständige Uebertragung der mächtigen Neuerung von Cöln aus. Sie erfolgte auch, aber nicht ohne auf einen gleich mächtigen Widerstand zu In Westfalen.

4. Zeitr. stoßen und so eine Erscheinung hervorzurufen, die in der deutschen Kunstgeschichte nicht ihres Gleichen hat: eine bis zur feinsten Geistigkeit gesteigerte Idealität, begabt mit den sprechendsten Merkmalen körperhafter Wirklichkeit.

Der Liesborner Meister.

Der Meister, von dem hier die Rede, ist uns leider! nur aus Bruchstücken eines einzigen Werkes bekannt, das ehedem im Kloster Liesborn bei Münster gestanden. Es war die große Altartafel im Chor der zweiten Klosterkirche, den der Abt Heinrich im J. 1465 hat einweihen lassen. Während der französischen Herrschaft 1807 von ihrer Stelle genommen und veräußert, wurde die kostbare Tafel von ihrem neuen Eigenthümer in Stücke zersägt, davon mehre als altes Holz verwendet worden, einige in den Besitz des Hrn. Haindorf in Münster, die Mehrzahl aber an den Hrn. Geh. Oberregierungsrath Krüger in Minden gekommen. Den Gesammtinhalt der Tafel hat uns eine andere in der evangelischen Kirche zu Lünen aufbewahrt, die sich durch Vergleichung mit den vorhandenen Fragmenten als eine Copie des Liesborner Bildes darstellt.

Durch diese und die Fragmente ergibt sich, daß das Liesborner Werk die gewöhnliche Einrichtung beweglicher Flügelthüren nicht hatte, sondern eine lange Tafel mit festen Abtheilungen war. Das Mittelbild war der gekreuzigte Heiland, dessen aus Händen, Seiten und Füßen fließendes Blut in goldenen Kelchen von vier Engeln aufgefangen wurde. Neben dem Kreuze, auf blumigem Grunde, standen die Heiligen Johannes, Scholastica und Benedict, Maria, Cosmas und Damian in ⅔ lebensgroßen Figuren. In je vier Abtheilungen an jeder Seite des Mittelbildes waren acht Darstellungen aus dem Leben Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel,

Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgießung des h. Geistes und jüngstes Gericht. Davon besitzt Hr. Krüger vollständig die Verkündigung und die Darbringung im Tempel, den Kopf des Gekreuzigten, die Brustbilder der sechs genannten Heiligen, Bruchstücke aus der Geburt Christi und der Anbetung der Könige und von Engeln mit dem goldenen Kelch. Das Bild der Verkündigung ist 38 " hoch. Durch einen halbkreisrunden, auf einer violetten und einer grünen Marmorsäule ruhenden Bogen, woran wie statuarische Arbeiten die Gestalten zweier Propheten sichtbar sind, blickt man in das Innere eines tonnengewölbten Gemachs, das durch eine halboffene Zwischenwand, an welcher die Statuette Christi mit der Weltkugel angebracht ist, in zwei Abtheilungen geschieden wird, deren Fußböden mit buntem Marmor ausgelegt sind. Die Abtheilung in der Tiefe gibt sich als das Wohn- und Schlafgemach der h. Jungfrau zu erkennen; rothe Damastbehänge verdecken theilweis ein großes Bett; auf einem schön verzierten, hölzernen Schrank an der Wand stehen Trinkgeschirre und andere Gefäße, auch fehlen nicht Schreibzeug und Papier; die Bank, mit Kissen belegt, ist unter dem Fenster angebracht, durch welches man in's Freie, in eine Landschaft mit Wasser und Bergen sieht. Die vordere Abtheilung, die durch zwei gegen die Stadt hin offene Fenster Licht erhält, die Gebethalle der Jungfrau, ist der Schauplatz der Darstellung. Rechts steht Gabriel, mit dem Scepter in der Linken, um welchen ein Band mit dem englischen Gruß gewickelt ist, darauf er mit der Rechten deutet. Er trägt ein langes, weißes Gewand, das am Gürtel aufgenommen ist und in weiten Falten den Fußboden deckt; mit Gold, Perlen und Edelsteinen ist der goldbrokatne Mantel besetzt, das reiche, goldgelbe Haar durch

4. Zeitr. eine Perlenschnur mit goldener Agraffe zusammengefaßt. Die h. Jungfrau, ihm gegenüber in halber Kniebeugung vor ihrem Betpult ihm zugewendet, hält mit der Rechten das aufgeschlagene Gebetbuch im Schooß, und die Linke vor der Brust, mit dem Ausdruck zugleich der Ergebenheit und der Ueberraschung; das reiche Haupthaar fließt in Wellen über den blauen Mantel herab, unter dem ein goldbrokatnes Gewand die Gestalt umschließt und über den Boden sich ausbreitet. — Die Darbringung im Tempel geht in einer im reichen Spitzbogenstyl gebauten Kirche vor. Umgeben von drei männlichen Zeugen, steht der Hohepriester, ein Greis mit schneeweißem Haupt- und Barthaar, in reichverziertem Festgewande, im Begriff, mit den durch ein weißes Tuch verhüllten Händen das Kind zur Beschneidung zu empfangen, das sich aber von ihm ab- und der Mutter zuwendet, die es ihm darzubringen im Begriff ist. Zwei Dienerinnen, die eine mit der Opfergabe der Tauben im Käficht, folgen der letzteren.

In Beziehung auf die Kunstweise dieser Bilder, die auf kreidegrundierter und auf Holz aufgezogener Leinwand untermalt und in Oelfarben ausgeführt sind, läßt sich der Einfluß der van Eykischen Schule nicht verkennen. Den Zusammenhang mit ihr erweist die Technik der gleichsam im Guß aufgetragenen Malerei, und die Wahl und Stimmung der Farben; mehr noch der Geschmack der Bekleidung, die Anwendung von Pelzwerk, Goldbrokat, Gold, Perlen und Edelstein. Dagegen zeigt sich schon in der Anordnung der Gewänder, im Falten-Zug und Bruch, ein eigenthümlicher Sinn für einfache, große Flächen, vornehmlich aber in Körper- und Gesichtsbildung ein überraschend reicher, schöpferischer Formensinn, der seine Charaktere nicht aus der um-

gebenden Wirklichkeit, sondern aus inneren Anschauungen 4. Zeitr.
holt und sie nur mit Hülfe der Natur verkörpert, immer aber — vornehmlich in den weiblichen und Engels-Gestalten — idealer Schönheit zugewendet bleibt. Der Ausdruck der Gestalten ist überall ein sehr gemäßigter, milder, so daß die vorherrschende Stimmung in den Bildern Ruhe ist und Friede, was um so wunderbarer erscheint, als solche Stimmung ein gewisses Dämmerdunkel voraussetzt, unsere Bilder aber alle in einem verklärten Lichte strahlen, dessen Wirkung durch die nach alter Weise angeordneten Goldgründe erhöht wird. Der Farbenauftrag ist äußerst dünn und flüssig, die Schatten sind sehr leicht gehalten; eigen ist die Behandlung der Haare, deren goldgelbe Lichter nicht in's Nasse aufgesetzt zu sein scheinen; ferner eine öfters wiederkehrende pfirsichblüthene Farbe in den Gewändern. Das Vollendetste sind die Köpfe der Heiligen neben dem Gekreuzigten; das Antlitz aber von diesem scheint der Maler mit einer religiösen Scheu behandelt zu haben, so daß des Körperlichen fast zu wenig daran ist.

Die eigenthümlichen, mit so hohen und seltenen Vorzügen ausgestatteten Leistungen dieses (Liesborner) Meisters konnten nicht ohne Wirkung bleiben, und wirklich finden sich sowohl in der Sammlung des Hrn. Krüger, als an anderen Orten in Westfalen Gemälde, die jenen so nahe stehen, daß man sie dem Meister selbst zugeschrieben hat. Dies gilt namentlich von einigen Kriegern der thebaischen Legion und von Heiligen (in der Krüger'schen Sammlung), die zu Darstellungen aus der Kreuzauffindung zu gehören scheinen, welche sich bei Hrn. v. Zur Mühlen in Münster befinden; den Tafeln aus Liesborn namentlich in der Richtung des Formensinnes verwandt, aber nicht in der Kraft

Schüler des Liesborner Meisters.

4. Zeitr. der Empfindung und des Talentes. — Von einem der Schüler ist uns wenigstens das Monogramm, das sich wie A. S. ausnimmt, geblieben, das Bild aber (eine Copie oder freie Wiederholung des Liesborner Gemäldes) noch vor Kurzem, wie erwähnt, in der evangelischen Kirche zu Lünen, ist zerstört worden. Inzwischen erwies sich bald der Einfluß der flandrischen Schule als so übermächtig, daß die Nachklänge selbst des zauberreichsten Idealismus verstummten und dem scharfausgeprägten Naturalismus des Meisters der Lyversbergischen Passion trotz seinem Mangel an Schönheitsinn wichen.

Andere westfälische Meister. In dieser Richtung entstanden Gemälde, wie das Triptychon in der Marienkirche zur Wiese in Soest, die h. Anna und ihre Familie im Mittelbild, links Scenen aus ihrem, rechts aus Maria's Leben, Alles auf Goldgrund, vom J. 1475. An den Außenseiten ist eine Kreuzabnahme und die Messe des h. Gregor.

In den Hauptaltar der ehemaligen Dominicaner-, jetzigen Pfarrkirche zu Dortmund sind Gemälde verschiedener Meister eingesetzt, die hier erwähnt werden müssen. Zuerst Victor und Heinrich Dunwegge. ein Triptychon, ausgeführt 1521 von Victor und Heinrich Dunwegge. Das Mittelbild ist eine Kreuzigung, auf Goldgrund, 5 F. hoch, 8 F. br. Christus zwischen den Schächern, Maria von Johannes unterstützt, Magdalena das Kreuz umfassend, Veronica mit dem Schweißtuch; die Kriegsknechte würfelnd um das Gewand; viel Volk umher; im Hintergrunde Jerusalem. Im Flügelbild rechts Maria mit dem Kind auf dem Thron, ihm eine Nelke reichend; dazu die andern heiligen Familienmitglieder: Anna, Salome, Maria Cleophä, Joachim, Cleophas, Salomes Zebedäus und Alphäus, mit den Kindern Jacobus d. Ae., Jo-

hannes Ev., Simon, Judas Thaddäus, Joseph Justus und 4. Zeitr.
Jacobus d. Jüngere; Elisabeth hält ihren Johannes auf dem Schooß, bei ihr stehen Elmeria und Servacia, Zacharias, Elynd, Emynne und Joseph; dazu noch ein ungenannter Knabe.*) Im Flügelbild rechts die Anbetung der Könige; der älteste küßt des Kindes Hand; kleine, weißgekleidete Engel halten ein Tuch über dem Haupt der Maria. An den Außenseiten: Der Stifter vor Christus mit dem Evangelium knieend, ferner die HH. Dominicus, Johannes der Täufer, Petrus der Märtyrer, Johannes Ev., Thomas von Aquino, Maria Magdalena und Vincentius. Alle Gemälde erinnern an die Behandlungsweise der Eykischen Schule, auch hie und da an die Cölnische des Meister Stephan. Am vorzüglichsten ist das Bild der heiligen Familien, ausgezeichnet namentlich durch eine symmetrische Anordnung, Lieblichkeit der Charaktere (besonders der weiblichen), Klarheit der Färbung. Die männlichen Köpfe sind sehr bildnißartig gehalten, die Zeichnung des Nackten ohne tiefes Verständniß, die der Falten scharf gebrochen, aber massenhaft; die Haltung und Modellierung schwach. Die Landschaft hat einen frischen, grünen Ton mit tiefblauer Ferne, die sich schön gegen den Goldgrund absetzt.

Sehr übereinstimmend damit sind die Arbeiten eines Meister Hildegardus aus Cöln, der im J. 1523 für dasselbe Kloster mehre Tafeln gemalt, davon zwei nun auch in besagten Hochaltar eingelassen sind: Die Familie der h. Anna und die Geburt Christi, der Stammbaum Mariä

Meister Hildegardus.

---

*) Mehre der genannten Heiligen sind mir unbekannt. Ich kenne das Bild selbst nicht und folge in Obigem der Mittheilung von Passavant, Kunstblatt 1841. Nr. 102.

4. Zeitr. und ihr Tod. Kräftiger in der Farbe und harmonischer in der Gesammtwirkung, als die Malereien der Brüder Dunwegge, haben diese Darstellungen doch eine so große Verwandtschaft dazu, daß man auch an ihnen deutlich die Wechselbeziehungen der Künstler von Cöln und Westfalen unter einander erkennt.

Aehnliche, nur geringere Werke sind der Altar in der Kirche zu Rhynern bei Hamm, oder ein Triptychon von Meister Suelnmeigr mit einer Geburt Christi, und den Martyrien von S. S. Stephan und Laurentius in der Sammlung des Hrn. Geh. Regierungs-Rath Barthels (in Arnsberg). Dahin gehört auch der sogenannte Meister „Jarenus", von welchem sich ein kleines Gemälde, angeblich mit seinem Namen, in der Sammlung des Grafen v. Pembroke und Montgomery in Wiltonhouse in England findet,*) eine Klage um den Leichnam Christi. Ein großes Altarwerk im Berliner Museum schreibt der Katalog demselben Meister zu. Es enthält in vielen Bildern, davon die Kreuzigung die Mitte einnimmt, die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi. In all diesen Werken zeigt sich noch der Einfluß von van Eyk, Roger und Memling, wenn auch, wie natürlich, unter verschiedenen Modificationen, und, wie ich hinzusetzen möchte, sehr abgeschwächt und entgeistigt.

(Randnotizen: Meister Suelnmeigr. — Jarenus.)

In Cöln. In Cöln, wo, wie wir gesehen, die Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit der Schule von der Wucht der niederländischen Kunst erdrückt worden war, standen gegen das Ende des Jahrhunderts wieder neue Kräfte auf, aus

*) Ich kenne das Bild nicht; traue aber dem Namen Jarenus nicht recht, der so nahe an „Nazarenus" streift, daß hier ein Quid pro quo nicht unmöglich wäre.

denen sich eine Kunstgruppe bildete, deren Höhen- und Glanzpunkt das Gemälde vom Tode der Maria, jetzt in der Pinakothek zu München, ist. Will man einen Zusammenhang mit der flandrischen Kunst annehmen, so wird man am ersten auf Quintin Messys gewiesen, auf seine breitere Formengebung, seine weniger streng-architektonische Anordnung, sein farbiges Colorit und seine sehr flüssige Behandlung. Namen hat die Geschichte noch nicht, nur Werke; aber auch in Beziehung auf diese nirgend urkundliche Nachrichten, so daß sie dafür ausschließlich auf das Urtheil der (natürlich noch schwankenden) Kritik verwiesen ist. 1. Zeitr.

Es gibt eine Anzahl Gemälde, die man einem Vorgänger und Lehrer des Meisters vom Tode der Maria zuschreiben muß, und den wir nach seinem Hauptbilde den Meister der heiligen Familien nennen wollen. Dieses Bild ist ein ziemlich großes Triptychon und befindet sich in dem städtischen Museum zu Cöln. Im Vordergrunde des Mittelbildes sitzen die Mütter der Apostel mit ihren Kindern, die bereits ihre Embleme (Marterwerkzeuge) wie Spielzeug in den Händen haben. Im Mittelpunkt des Bildes sitzen Maria und Anna mit dem Christkind, das der heil. Katharina den Verlobungsring ansteckt, und Barbara in einem Buche lesend. Engel halten einen Baldachin über der Gruppe; Joseph und Joachim sehen durchs offene Fenster herein, und noch ein Paar Männer, wohl Apostel-Väter, sind in der Gesellschaft. Auf den Seitenflügeln sind die Donatoren mit ihren Schutzheiligen Rochus, Dionysius, Elisabeth und Laterna. Im Hintergrunde sieht man die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, wobei Simeon das Kind küßt, den Tod Mariä

Der Meister der heiligen Familien.

4. Zeitr. und ihre Himmelfahrt. An den Außenseiten abermals Donatoren mit Schutzheiligen. Wohl hat Alles noch durch die Anordnung und Zeichnung den alterthümlich feierlichen und strengen Charakter; aber schon die Wahl des Gegenstandes, die vielen Kinder mit ihren Müttern, die verschiedenen, so zu sagen halbheiligen Personen, führen zu einer freieren Benutzung des Lebens und natürlicher Motive. In den Formen tritt ein Kampf ein zwischen dem Charakteristischen und Schönen; nur in der Gewandung ist weder Schönheit noch Charakter zu spüren, und in den langen steifen Falten und vielen eckigen Brüchen nur der Gegensatz gegen die Carnation, die hell und rosig im Licht und röthlichgrau in den Schatten, von großer Klarheit und Durchsichtigkeit ist.

Von derselben Hand scheint mir noch ein kleines Triptychon in derselben Sammlung mit SS. Barbara und Rosalie in der Mitte, den Stiftern und ihren Patronen auf den Seitenflügeln, einer reizenden Landschaft im Hintergrunde, schön und leicht in Zeichnung und Bewegung der Gestalten, von durchsichtiger Färbung und flüssiger Behandlung.

In den Privatsammlungen von Cöln sieht man mehrfach kleinere Gemälde derselben Hand.

Die Bestrebungen dieses Künstlers gewinnen indeß erst ihre wahre Bedeutung und ihr Ziel in seinem Schüler, dem Meister vom Tode der Maria, einem Triptychon, das unter und mit dem (falschen) Namen Schoorels aus der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek zu München (Cab. V., 69, 70, 71) übergegangen ist. Es stammt aus der Kirche S. Maria im Capitol zu Cöln, und ist eines der vorzüglichsten Denkmäler deutscher Kunst. In einem

Der Meister vom Tod Mariä.

4. Zeitr.

breiten Himmelbett, dessen rothseidene Vorhänge zurück- und aufgeschlagen sind, liegt die heilige Jungfrau unter einer großen und breiten rothen Decke bis zum Oberkörper, der in ein dunkelbraun-grünes Kleid mit Pelzfutter gehüllt ist. Ein weißes Tuch umschließt Kopf und Hals. Die Augen sind geschlossen; sie ist entschlafen — für immer; der Hauch ihrer Seele schwebt noch auf den offenen Lippen, und ihr Licht verklärt das verjüngte Antlitz mit dem Glanz der höchsten Friedensseligkeit. An ihrer Rechten steht Johannes und hält die Kerze, die ihre sich im Ersterben lösenden Finger nicht mehr fassen; Petrus im hochpriesterlichen Ornat kniet an der linken Seite, in der einen Hand ein großes Kreuz, in der andern einen Weihwedel; er wendet sich fragend gegen zwei andere Apostel, die mit Herbeischaffung des heiligen Wassers ihm zu lange gezögert zu haben scheinen. Hinter ihm bemühen zwei andere sich, das heilige Räucherwerk anzufachen, die übrigen zeigen ihre Theilnahme durch Gebet, sei's, daß sie in sich versunken die Hände falten, oder gemeinsam in einem Psalter lesen. Neben dem Bett steht ein Altar, dessen geschlossener Schrein mit Moses und Aaron (?) bemalt ist; am Fußende des Bettes liegen auf einem Schemel neben einem Leuchter Rosenkranz und Brevier der Jungfrau. Links ist ein offenes Fenster, rechts die offene Thüre, durch die man in die Stadt und namentlich auf eine offene Bogenhalle sieht. Auf den Seitenflügeln links knieen, unter dem Schutz ihrer Patrone, Georg und Dionysius, die Stifter in dunklen Stahlharnischen, rechts die Stifterinnen neben Christina und Gudula.

Unverkennbar ist der alterthümliche Charakter des Bildes und der Zusammenhang mit der Eykischen Schule,

4. Zeitr. und doch ist so viel Neues hinzugekommen, daß wir uns in eine andere Zeit versetzt glauben. Schon in der Wahl des Gegenstandes für das Mittelbild liegt eine wesentliche Neuerung: eine so unmittelbare Beziehung, wie Geburt und Tod Christi, oder wie das Weltgericht, hat der Tod Mariä nicht zum Altar; aber in dem vermittelnden Gedankengang, der neben dem herrschenden Mariendienst seine volle Berechtigung behält, liegt eine hohe religiöse Poesie. Zur Seelen-Seligkeit soll das Meßopfer helfen; dazu wird die Wandlung vorgenommen, Christus immer neu geboren. Die aber Christum zuerst geboren, hat das erste Opfer gebracht, und ist dafür Empfängerin und Bürgin der ersehnten Seelen-Seligkeit. In diesem Sinne sehen wir vornehmlich in Italien die „Krönung Mariä" als Altarbild; unser Meister braucht keine Krone, keinen Himmel und keine Engel, und seine Maria im Tode ist doch selig.

In gleicher Weise neu erscheint bei näherer Betrachtung die Darstellung. Wenn die älteren Meister unverkennbar sich bestrebten, die Begebenheiten uns so nah als möglich zu rücken, sie als Wirklichkeit vorzuführen, so scheinen sie im Vergleich zu dem Cölner Meister auf halbem Wege stehen geblieben zu sein. In der That lebt der Meister ganz in seiner Gegenwart: es ist eine Sterbescene, wie er sie bis auf den kleinsten Zug und die unbedeutendste Nebensache in Gebräuchen und Geräthschaften erlebt haben konnte, und nicht die leiseste Andeutung, kein Heiligenschein und dergl., weist auf übernatürliche Wesen und Vorgänge; selbst die Anordnung, wie gewählt und berechnet auch die Gruppirung und Vertheilung der Massen ist, scheint wie zufällig, durch den Moment herbeigeführt. Dazu kommt eine feine, ganz von Gemüth durchdrungene

Motivierung und Charakteristik, die sich gleichmäßig in kör- 4. Zeitr.
perlichen wie in Seelen-Bewegungen äußert. Dem Petrus sitzt der Kircheneifer in jeder Fingerspitze, und die geistliche Function ist ihm offenbar das Wichtigste bei der Begebenheit. Der Andere, der das Weihwasser herbeigeholt, hat sich etwas verhalten, weil ihm ein anderes heiliges Wasser in die Augen getreten, das er erst abtrocknen mußte, um den Weg finden zu können. Oder: sehe man auf die Gruppe der beiden Lesenden, wie der Eine gewohnheitmäßig den Zeigefinger zwischen den Blättern hat; denn Gewohnheiten sind stärker, als Gemüthsbewegungen. Gleichmäßig herrscht eine solche Individualität in den Gesichtszügen, daß auch diese mit Allem, was Natur und Gewohnheit, Denken und Empfindung an ihnen gebildet, mit größter Bestimmtheit hervortreten. Und wenn ältere Meister durch fleißige Beobachtung und emsiges Studieren und Nachbilden zu ähnlichen Erfolgen gelangen, so scheint dagegen der Meister von Cöln ohne alle Anstrengung, wie von selbst m Besitz der Kenntniß des Lebens zu sein: so leicht und frei und sicher ist sein Vortrag. Allerdings ist er auch weniger streng in der Zeichnung, und Hände und Füße, Knie und dergl. haben nicht nur unedle Formen, sondern es fehlt ihnen auch das rechte Verständniß, der vollkommene Zusammenhang. Ebenso ist der Falten-Wurf und -Bruch nicht durchaus von gutem Styl; und wenn auch hier und da — wie bei dem Bettvorhang oder der Kleidung der Stifterinnen — Anordnung und Formengebung vortrefflich sind, so kommt daneben doch mehrmals ein so kleinknittriges Gefälte vor, daß man sieht, es fehlte dem Künstler ein festes Princip. In den Seitenflügeln, dessen Bildnißgestalten von hoher Vollendung und Meisterschaft sind,

 und auf denen man die Stifter und Stifterinnen mit den bereits genannten Heiligen sieht, wird der Hintergrund von Landschaften eingenommen, die mit Wald und Felsen und glänzendem Wasserspiegel und lichtblauen Bergen die Schönheit und Natürlichkeit der Darstellung erhöhen. Das beigefügte Blatt von dem einen der Altarflügel wird die genannten und gerühmten Eigenthümlichkeiten des Meisters wenigstens zum Theil vor Augen stellen. An den Geräthschaften, wie vornehmlich an den architektonischen und bildhauerischen Zierrathen im Mittelbilde, muß das Verschwinden der gothischen Formen und das Eintreten eines neuen Geschmacks in die Augen fallen. Kräftige, gesättigte und glänzende Farben, darunter jenes schon von Quintin Messys angewendete Pfirsichblüthenroth, ein lichtes Braungrün 2c., sind dem Meister eigenthümlich, so wie harmonische Farbenzusammenstellung; vor Allem aber eine leuchtende Klarheit und Durchsichtigkeit der Carnation, die häufig in's Rosige spielt, aber auch — wie bei einigen alten Apostelköpfen — in's Gelbbräunliche und Graue. Der Farbenauftrag ist großentheils leicht und flüssig, doch auch, wo es zweckdienlich ist (bei Gewändern, Mauerwerk 2c.), sehr körperhaft, die Ausführung aber dabei auf's Höchste der Vollendung gesteigert, namentlich in den glänzenden Nebendingen, den Metallgefäßen, Leuchtern u. s. w. In der Modellierung ist zwar nicht auf einen starken Effect hingearbeitet, aber doch auf gehörige Sonderung der Massen, und das Hervortreten der Formen selbst durch ungewöhnliche Mittel mit bewirkt, wie bei dem Apostel, der die Kohlen des Rauchfasses anbläst und von ihrem Schein beleuchtet wird. Wären an diesem Bilde alle Bewegungen gleichmäßig richtig durchgeführt,



Der Meister vom Tode der Maria. *Joh. Burger sc.*

die Körpertheile so schön, wie die Köpfe, und namentlich 4. Zeitr.
die Füße nicht so klumpig gezeichnet, das rothbraune Kleid der einen Stifterin zum Muster für den Styl der Gewandung und Falten überhaupt genommen, — es wäre schwer, in der alten deutschen Kunst ein Bild zu finden, das ihm den ersten Rang streitig machen könnte. Die Zeit seiner Entstehung dürfte um das Jahr 1512 fallen.

Bei dem gänzlichen Dunkel, das über dem Namen, den Lebensverhältnissen und der Thätigkeit dieses ausgezeichneten Künstlers liegt, ist die Geschichte, wie Eingangs erwähnt wurde, einzig an das Urtheil der Kritik gewiesen, welcher freilich ein objectiver Genialitätsmesser nicht zu Gebote steht. Was mich bestimmt, vorkommenden Falls auf ihn zu rathen, das ist die feine, dem Gemüthsleben entnommene Motivierung, eine von allem Idealismus entfernte, aber durchaus seelenhafte Charakteristik, und leichte, selbst unschöne und uncorrecte Zeichnung der Körpertheile, die im Alter zu Verweichlichung führt, eine wunderbare Durchsichtigkeit der Farbe, und das ganz eigenthümliche Hinüberspielen aus der Gefühlsweise der alten Schule in die Anschauungsart der neuen Zeit. In letzter Beziehung ist ihm die Vorliebe für Renaissance-Architektur eigen, und eine besondere Ornamentik mit frei auf den Gesimsen stehenden Marmor- oder Gyps-Figuren.

Diese Merkmale habe ich zu finden geglaubt in einer Anbetung der Hirten bei Hrn. Zanoli in Cöln. Sie ist 4′ 4″ hoch, 4′ 10″ breit und hat die Jahrzahl 1516 an der Architektur. Das Licht geht vom Kind aus. Betend knieen die Donatoren (aus der Familie der Clapus) mit Kerzen an einem Schemel. — In der Sammlung des Hrn. Kerb in Cöln sind zwei Flügelbilder zu einem Tri-

ptychon, davon die mittlere Tafel verloren gegangen, auf dem einen: Christus mit der Samariterin am Brunnen, schöne Felsenlandschaft und die Apostel im Hintergrund; auf dem andern: die Erweckung des Lazarus, wobei Petrus die Bande löst, eine Stadt mit vieler gothischer und barocker Architektur im Hintergrund. Der Ausdruck des Lazarus, wie anderer Gestalten, ist von unübertrefflicher Seelenwahrheit. Auf dem Brunnen der Samariterin stehen die Buchstaben TNR. — Noch zwei kleinere Tafeln von derselben Hand mit dem Opfer Abrahams und drei Aposteln besitzt Herr Kerb. — Im Belvedere zu Wien ist ein Triptychon (unter dem Namen des Corn. Engelbrechtsen II. 8) 3′ hoch; das Mittelbild 2′ 2″, jeder Flügel 10″ breit. In der Mitte Maria auf dem Thron mit dem Jesuskind, dem ein herabschwebender Engel Kirschen auf einem Teller reicht, neben ihr Joseph mit einem Buch; auf dem rechten Flügel der Stifter auf einem Betschemel mit St. Georg, auf dem linken die Stifterin mit S. Katharina. Im Hintergrund aller drei Tafeln eine reiche Landschaft. Auf den Betschemeln die Zeichen [illegible]. — In der Moritzcapelle zu Nürnberg ist (29) ein Altarflügel, 2′ 11″ hoch, 1′ 3″ breit, mit dem Bildniß einer Stifterin und der heil. Katharina von unserem Meister, ausgezeichnet durch lieblichen Ausdruck der Gesichter und eine reizende Landschaft. — Fast alle Kennzeichen seiner Kunst finden sich in einem Gemälde der Ausgießung des heil. Geistes, 5′ hoch, 6′ breit, in der Sammlung des Hrn. Oberstaats-Procurators Abel in Stuttgart. Maria sinkt von einem Sessel herab in's Knie, ganz mit dem Ausdruck einer Vinostairin, mit angeschlossenen und erhobenen Händen, zu-

gleich innerlich bewegt und außen starr. Derselbe Aus- 4. Zeitr.
druck, unter verschiedenen Modificationen bis zur Verblüfftheit, wiederholt sich bei den Aposteln, nur aus Petrus spricht hohe Begeisterung und aus Johannes schmerzliche Hingebung. Die Architektur der Säulenhalle, in welcher der Vorgang spielt, ist von sehr verdorbener Renaissance, während der Styl der Gewandung die alten Formen festhält. — Im Louvre zu Paris ist ein großes Gemälde mit drei Abtheilungen übereinander, das der Spätzeit des Meisters angehören dürfte. Das Hauptbild ist eine Klage um den Leichnam Christi: Johannes, hinter ihm knieend, hält ihn; rechts und links sind Maria und Magdalena, ferner ein heil. Mönch und eine heil. Nonne, vorn die Donatoren, Mann und Frau, dazu Todtenkopf und Todtenknochen; im Hintergrund eine blaugrüne Landschaft. In der Lunette darüber S. Franz, wie er die Wundmale empfängt; in der Staffel darunter das Abendmahl, das in den einzelnen Motiven eine genaue Kenntniß des Leonardo'schen verräth, so daß man mit Recht auf einen Aufenthalt des Meisters in Italien schließen kann. — Eine noch größere Umwandlung tritt an einem Triptychon hervor, das sich in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt befindet. Es stammt aus der Kirche S. Maria in litore in Cöln, in welche es der Senator Jobelin Schmitgen im Jahre 1524 gestiftet hatte. Das Hauptbild ist gleichfalls die Klage um den Leichnam Christi, an welcher der Donator Theil nimmt; auf dem einen Flügel S. Veronica mit dem Schweißtuch, auf dem andern Joseph von Arimathia mit der Dornenkrone. An der Außenseite grau in grau die Verkündigung. An diesem Werke sind nicht nur die Bewegungen weniger lebendig,

4. Zeitr. als an früheren, sondern es hat auch die Farbe an leuchtender Durchsichtigkeit, die Behandlung an Leichtigkeit verloren, und die Charakteristik an Bestimmtheit, so daß es, wenn es wirklich von unserem Meister ist, — bei all seiner Vortrefflichkeit — auf abnehmende Kräfte hinweist.

Zu den vortrefflichsten Leistungen aber des Meisters rechne ich zwei Gemälde der Dresdner Galerie, ein kleineres (No. 449), 3′ 2″ hoch, 2′ breit, unter dem Namen des Lucas von Leyden aufgeführt, und ein großes (No. 450), 8′ 10″ hoch und 6′ 7″ breit, mit „unbekannt" bezeichnet, beide die Anbetung der Könige vorstellend, und beide in auffallender Weise unter sich übereinstimmend, nur daß im größeren die Madonna und das Kind von einer fremden, dem Mabuse sehr ähnlichen Hand übermalt zu sein scheinen. Es sind auf demselben Bilde neben den drei Königen noch S. Dominicus mit einem Hunde und S. Lucas mit dem Ochsen knieend dargestellt, im Mittel- und Hintergrunde aber Personen, unter denen der Stifter und vielleicht der Maler sich befinden. Es war ehemals in einer Kirche zu Genua, wurde aber von dem Grafen von Schulenburg, der sich in venetianischen Diensten befand, erbeutet und dem König August III. von Sachsen zum Geschenk gemacht. Der weniger von Schönheitsgefühl geläuterte als von Gemüth durchdrungene Naturalismus des Cölner Meisters herrscht hier durchgehends, und spricht sich vornehmlich in den bewundernswürdigen Köpfen des Dominicus und Lucas aus; die Zeichnung ist im höchsten Grade meisterhaft, fest und frei, und zeigt eine vollkommene Sicherheit und das feinste Verständniß der Gesichtsformen; der Farbenauftrag ist leicht und flüssig, so daß

an vielen Stellen die Schraffierungen der Aufzeichnung durchscheinen, der Farbenton (mit Ausnahme der obenbezeichneten kleineren Stellen) licht und blühend. Auffallend ist eine beiden Bildern (dem größeren und kleineren) gemeinsame Grundstimmung, so daß man z. B. bei dem heil. Dominicus im großen und bei dem alten König im kleinen Bilde ganz auf dieselbe Empfindung trifft; ebenso dieselbe Motivierung der Lage und Bewegung des Kindes; ferner eine ganz übereinstimmende Anordnung der für die Scene benutzten Architektur eines verfallenen römischen Prachtgebäudes mit bunten Marmorsäulen und freistehenden gruppierten Marmorfiguren auf den Gesimsen; endlich in beiden Bildern die Wiederkehr derselben Bildnißfigur (wahrscheinlich des Künstlers) im Hintergrunde, genau nach einer und derselben Zeichnung ausgeführt. Die Madonna im kleinen Gemälde hat deutlich den Typus jener aus dem Bilde vom Tode der Maria in München, und bei so vielen auffallenden Uebereinstimmungen kein Merkmal einer Nachahmung, sondern alle Zeichen der Ursprünglichkeit. 4. Zeitr.

Aus der Schule desselben Meisters sind viele, nicht namentlich bekannte Maler hervorgegangen. So besitzt Dr. Kerb in Cöln eine Geburt Christi mit Seitenflügeln, auf denen die Stifter mit Ursula und Anna abgebildet sind; auch manche Bilder in der Pinakothek von München, in der Moritzcapelle von Nürnberg, im Museum zu Cöln gehören dahin. Genannt aber und auch bedeutend ist Bartholomäus de Bruyn, dessen Arbeiten bis gegen 1560 reichen. Die Durchsichtigkeit der in's Rosige spielenden Farben, der leichte, flüssige Farbenauftrag weisen klar auf den Zusammenhang mit dem vorgenannten Meister, wie die etwas verblasene Modellierung auf den Anschluß an seine Schüler dieses Meisters. Barth. de Bruyn.

4. Zeitr. Spätzeit. De Bruyn aber folgte bald der allgemeinen Bewegung, die nach Italien führte, und ließ, was er Eigenes besaß, in den Eindrücken der römischen Kunst untergehen. Nur im Bildniß, in der unmittelbaren Nachahmung der Natur, behauptete er nicht nur seine Eigenthümlichkeit, sondern auch eine so ausgezeichnete Stellung, daß Werke von ihm unter weit berühmteren Namen in Sammlungen stehen, und daß seine historischen Bilder, denen es an Erfindung in der Anordnung und Darstellung, wie an Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks fehlt, durch die eingeflochtenen Bildnisse einen bleibenden Werth erhalten haben.

Sein Hauptwerk ist der Hochaltar in der S. Victorkirche zu Xanten vom J. 1536. Es zeigt bei geschlossenen Thüren (grau in grau, nur Carnation und Fahnen farbig) die HH. Sylvester, Helena, Constantin, Victor, Maria mit dem Kind und Gereon; bei offenen: vier große Darstellungen aus der Geschichte der Thebaischen Legion und der Kaiserin Helena: wie die Kaiserin in Begleitung vieler Frauen das Kreuz nach einer Kirche trägt, wie sie vom Papst Sylvester Abschied nimmt, wie Constantin die Thebaische Legion begrüßt, und das Martyrium der letzteren, wobei der Künstler allerdings nicht auf das Gefühl des Beschauers gedacht hat, dem es unerträglich ist, eine Kriegerschaar in Waffen einem mörderischen Anfall gegenüber widerstandlos zu sehen. — In der Pinakothek zu München befindet sich ein Altarwerk, die Klage um den todten Christus mit Seitenbildern (Heiligen) und Donatoren (Cab. VI. 112, 113, 114); ferner S. Cunibert und S. Suidbert (Cab. V. 76, 80), sämmtlich aus späterer Zeit, mit sehr verblasener Modellierung und ziemlich oberflächlich in den Formen, auf deren feine Uebergänge und

Verbindungen wenig Rücksicht genommen ist.*) — Das städtische Museum in Cöln bewahrt ein vortreffliches Bildniß seiner Hand vom J. 1535. 4. Zeitr.

In Westfalen scheint der Meister von Cöln gleichfalls Nachahmung gefunden zu haben. Wenigstens wird ein sehr ausgezeichnetes Hausaltärchen von dort, jetzt im Berliner Museum, Maria mit dem Kind zwischen musicierenden Engeln, vor sich einen Kirschenkorb, auf den Flügeln Donatoren mit ihren Schutzheiligen, mit ihm in Verbindung gebracht. (S. Kugler's Geschichte der Malerei II., p. 306.) Andere Schüler.

In die Cölnische Schule dieser Zeit gehört noch ein höchst eigenthümlicher, eigentlich seltsamer Meister, mehr durch sein Talent ausgezeichnet, als durch sein Gemüth, wunderlich zwischen alte und neue Zeit gestellt, bald streng, unbeholfen und steif, bald zierlich und affectiert, daß man ihn für einen Nachahmer des Lucas von Leyden halten könnte, wie denn auch seine Werke lange Zeit für Arbeiten des Lucas gegolten haben. Nach seinem Hauptbild in der Pinakothek zu München heißt er — in Ermangelung eines Eigennamens — der Meister des Bartholomäus. Einen Fingerzeig auf seine Bildungsgeschichte finden wir gleichfalls in der Pinakothek, in den beiden kleinen Tafeln (in Cab. IV. 45, 56, unter Qu. Messys aufgeführt), die eine Reihe von Heiligen enthalten, zum Theil dieselben wie im Bilde des Bartholomäus, jedenfalls aber ganz aus derselben Anschauungsweise hervorgegangen, mit denselben Gesichtszügen, Händebewegungen, Stellungen; nur sehr unvollkommen in der Ausführung, wie das Werk Der Meister des Bartholomäus.

*) Abgebildet im Boissereeschen Galeriewerk.

 eines Anfängers; im Colorit aber entschieden dem „Meister der heiligen Familien" folgend, fast glasartig, durchsichtig und rosig.

Eine weitere Nachricht über ihn erhalten wir durch zwei Triptycha, ehedem in der Lyversbergischen Sammlung, jetzt bei Hrn. v. Geyr, und Hrn. Haan in Cöln. Das erstere enthält im Mittelbild die Kreuzigung; auf dem linken Flügel Johannes der Täufer und Cäcilia, auf dem rechten Alexius und Agnes; an den Außenseiten grau in grau eine Verkündigung mit Hinzufügung von Paulus und Petrus. Dieses Altarwerk gehörte ehedem der Karthause zu Cöln und schon im J. 1831 theilte darüber Pfarrer Fochem von S. Ursula daselbst die Nachricht mit, daß es — nach der Aussage der in Latein geschriebenen Genealogie der ehemaligen Cölnischen Karthause — vom Dr. juris Peter Rink (oder Brink) im J. 1501 dem Kloster geschenkt worden. Das zweite der gedachten Bilder zeigt in der Mitte den Heiland, wie er die Finger des h. Thomas in seine Seitenwunde legt; auf den Seitenflügeln Maria und Johannes Evang., Hippolyt und Afra; auf den Außenseiten grau in grau die h. Symphorosa und die h. Felicitas, jede mit sieben Söhnen. Ueber dieses Bild lautet die von Hrn. Pfarrer Fochem mitgetheilte Nachricht: „Picta est hoc anno 1471 tabula altaris SS. Angelorum a magistro Christophoro." Hieß es — was immer möglich ist, da die Handschrift an der Stelle undeutlich sein kann — 1491 statt 1471, und wäre die Bezeichnung des Gemäldes zuverlässig, so hätten wir einen urkundlichen Namen für den in Rede stehenden Meister, den wir indeß, bis die Zweifel gehoben sind, nach seinem Hauptbilde fortnennen wollen.

Dies ist das Triptychon mit 2/3 lebensgroßen Figuren in der Pinakothek zu München (Cab. III. 38, 39, 40). Das Mittelbild enthält den h. Bartholomäus mit Buch und Messer, nebst der h. Agnes, die in einem Buche liest, und der h. Cäcilia, die die Orgel spielt; auf dem Seitenflügel links sind Judas Thaddäus mit der Keule und Christina mit Pfeilen und dem Mühlstein, auf dem zur Rechten Johannes Evang. mit dem vergifteten Kelch und Margareth mit dem Drachen, und einem Kreuz in der Hand. Ein ausgespannter Teppich von Goldstoff zieht sich durch alle drei Abtheilungen hinter den Figuren hin; darüber erscheinen die Spitzen einer Landschaft, in welcher unverkennbare Anspielungen auf Cöln und den Rhein sind. Ein architektonischer Fries von Distel-Blättern und Blumen, mit zwei Wappen, bekrönt das Ganze. Suchen wir uns über das Bild und seinen Meister Rechenschaft zu geben, so finden wir, daß der Naturalismus der Form nicht durch Wärme, sondern vielmehr durch Unnatürlichkeit der Empfindung und des Geschmackes unwirksam gemacht ist. Diese Heiligen sind flache, lächelnde Charaktere, mit gezierten Bewegungen, verschämten Blicken, in absonderlicher Tracht und sehr gesuchter Anordnung der Gewänder. Da gibt es gezackte Aermel, kleine Umschlagkrägen, aufgeschitzte Handschuhe, dem Thaddäus fällt die Kapuze vom Kopf, der Agnes Mantel bedeckt zur Hälfte ihr Lämmchen und der der Margareth kommt wie eine Zunge aus dem Rachen des Drachens zu ihren Füßen. Fast lächerlich ist es, wie die h. Christina ihre Pfeile oder die h. Agnes ihre Palme zierlich zwischen Daum und Zeigefinger mit ausgestreckten andern Fingern der rechtwinklig zurückgebogenen Hand hält, oder gar wie S. Margareth das Kreuz in die äußersten Fingerspitzen

4. Zeitr. der zum Beten gefalteten Hände geklemmt hat. Dabei sind die Formen von Händen und Füßen sehr unschön, mager und knollig und mit geringem Verständniß (namentlich der Gelenke) gezeichnet. Die Falten sind streng, steif und hartbrüchig, und ohne feine Beachtung der Körper-Gestalt und Bewegung. Die Modellierung ist sehr weit getrieben, so daß die Gestalten stark hervortreten. Die Farben sind ernst und kräftig, ihre Zusammenstellung harmonisch, auch sind manche neue dabei, wie ein Gelbbraun, ein Grünblau, ein warmes Grau. Meisterhaft vornehmlich ist die technische Behandlung, der Guß der Farben in der Vermalung, die genaue Ausführung der Stoffe und ihrer Muster, und bewundernswürdig die Festigkeit und Sicherheit der Hand, wo es gilt, freie Linien zu zeichnen.

In der Sammlung des Dr. Kerb in Cöln findet man noch ein kleines Bild desselben Meisters, eine Madonna, die dem Kinde die Brust reicht. Aber eines seiner Hauptbilder haben wir in Paris, im Louvre unter 556 zu suchen, eine Kreuzabnahme auf einer in der Mitte überhöhten Tafel, mit beinahe lebensgroßen Figuren auf Goldgrund. Auch hier der Naturalismus durch geschmacklose Anordnung unwirksam gemacht; — man denke sich die Magdalena mit ihrem Schmerz um den Leichnam Christi in hellblauen Handschuhen! — Aber die technische Behandlung vollendet und meisterhaft!

Andere Cölnische Meister. Unabhängig von den bisher aufgeführten Richtungen der Kunst in Cöln erscheinen noch verschiedene Leistungen theils bekannter, theils unbekannter Meister. Zu letzteren gehören die fünf großen, prachtvollen Fenster des nördlichen Seitenschiffs im Cölner Dom, vom J. 1508 und 1509, mit den Bildnissen der Stifter: des Bischofs Hermann des

Friedfertigen von Hessen, Erzbischofs Philipp, geb. Grafen zu Daun (nebst sechzehn Ahnen). Von anderer Hand und reiner im Styl, eigenthümlicher in der Zeichnung, sind mehre Glasgemälde aus ungefähr derselben Zeit in der Peterskirche zu Cöln von 1528; in S. Maria im Capitol von 1514 (Heilige mit Donatoren, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes) u. a. m. 4. Zeitr.

Groß ist die Zahl der um diese Zeit in Cöln entstandenen Altargemälde, und viele davon sind in Kirchen erhalten, oder im städtischen Museum aufgestellt. Für die Geschichte sind sie großentheils ohne Bedeutung. Dagegen treffen wir zugleich auf einen Künstler, der offenbar über ausgezeichnete Kräfte gebot. Das ist **Johann Melem**, dessen eigenhändiges Bildniß vom J. 1530 in der Pinakothek zu München hängt. Man hat ihn — wie mir scheint, mit Unrecht — in Verbindung gebracht mit dem Meister vom Tode der Maria. Das Bildniß ist eher in Holbein's Weise gemalt, einfarbig, selbst ohne die kalten Mitteltöne, und etwas trocken; bräunlich in der Carnation, fest in der Zeichnung und breit in den Formen, einfach massig im Faltenwurf und nicht zu scharf und eckig in den Brüchen; in der Ausführung sehr gegossen. Es stimmen dazu vier Tafeln eines Altars an derselben Stelle, S. Heinrich und Helena grau in grau mit farbiger Carnation, S. Johannes Ev. und S. Agnes, gut gezeichnete und fein motivierte Gestalten. — Als ein Schüler Melem's gibt sich ein nicht unbedeutender Maler zu erkennen, von dem ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi und einzelnen Heiligen und Donatoren in der Münchener Pinakothek (unter Melem's Namen, Cab. V. 77, 78, 81) aufgestellt ist. Johann Melem.

Dritte Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Maler in Schwaben und am Oberrhein.

Wie eine fortrinnende Fluth breitete sich die Neuerung aus, die die Kunst durch die Brüder van Eyk und ihre Schule erhalten hatte, und der bereits die altcölnischen und westfälischen Mal- und Darstellungsweisen unterlegen waren. Rheinaufwärts finden sich weiterhin Spuren dieser Wirksamkeit in Frankfurt a. M. Im Städel'schen Institut ist ein großes Triptychon mit der Familie der h. Anna, der Geburt und dem Tode Mariä (ehemals in der dortigen Dominicanerkirche); ein kleineres mit der Kreuzigung und den Stiftern; auch noch einige grau in grau gemalte Tafeln, sämmtlich aus der Zeit von 1470—1480 und unter sichtlichem Einfluß der niederdeutschen Schule entstanden. Man hat sie ohne hinreichende Begründung einem Maler Konrad Fyoll zugeschrieben, der in gleichzeitigen städtischen Acten als ein unzuverlässiger Arbeiter vorkommt. Für die Geschichte haben die genannten Tafeln nur den Werth von Wegspuren der weiterschreitenden Kunst.

In Frankfurt a. M.

Höchst bedeutend dagegen waren ihre Wirkungen in Oberdeutschland, zunächst in Schwaben. Noch liegt die Geschichte der dortigen Kunstthätigkeit großentheils im Dunkel; aber über ihren Werth und Umfang fehlt es nicht an vollgültigen Belegen. Nicht auf Einen Punkt, wie die niederrheinische Schule, beschränkt, zeigen sich sogleich Verschiedenheiten, und namentlich sind es die Schulen von Ulm und Augsburg, die in ihrer Richtung auseinander gehen; eine eigene Erscheinung tritt in Nördlingen auf; eine ganz besondere und hohe Bedeutung gewinnen Colmar und Basel.

In Schwaben.

Wir haben früher (Band I. p. 193) gesehen, daß bis in's 15. Jahrhundert die Kunst in Schwaben zwar nicht in sehr reicher Blüthe stand, daß sie aber in Auffassung und Formengebung dem Gesetz des Idealismus und der freien Schöpfung folgte. Die Nachwirkung dieser Kunstweise ist auch noch an verschiedenen Werken des 15. Jahrhunderts sichtbar, obgleich deren Meister schon deutlich eine Bekanntschaft mit der niederländischen Kunst verrathen. Dahin gehören zunächst einige Tafeln, die aus dem Augustinerkloster zu Wengen nach Ulm gekommen, wo ich sie bei Hrn. Prof. Hasler sah. Sie enthalten das Fragment eines Gebets am Oelberg in überlebensgroßen Gestalten und sind in Tempera gemalt. Eine großartige Ruhe in der Darstellung, namentlich des schlafenden Petrus, ein tiefernster Ausdruck, breite, stylvolle Formen in freier Zeichnung würden auf volle Selbstständigkeit schließen lassen, wenn nicht die eckigen Faltenbrüche und die tiefe Farbengebung eine Abweichung von der altschwäbischen Kunst und die Bekanntschaft mit der niederländischen offenbarten.

1. Zeitr.

Fragmente aus Wengen.

Noch energischer tritt diese Richtung hervor an ein Paar Tafeln mit dem Tod und der Krönung Mariä, die aus (der Stiftskirche zu) Rottenburg in die Sammlung des Hrn. Grafen Wilhelm von Württemberg auf Burg Lichtenstein übergegangen sind. Auf der ersteren sehen wir eine neue Auffassung des oft wiederholten Gegenstandes: Maria sinkt sterbend um und in die Arme des hinter ihr stehenden Johannes; das Kopftuch fällt ihr vom Haupt. Alle Apostel stehen um sie her, nur ein Alter sitzt vor ihr und betet ihr aus einem Buche vor. Oben über der Gruppe erscheint Christus (als Halbfigur) mit der Kindesseele der Maria im Arm, die Rechte segnend erhoben, umflattert von

Tod und Krönung Mariä auf Burg Lichtenstein.

4. Zeitr. Engeln, die die verklärte Seele mit Gebet und Theilnahme bewillkommnen. Von der Tafel mit der Krönung ist nur ein Bruchstück da. Maria wird von Gott Vater und Christus im Beisein weißglänzender Engel gekrönt und gesegnet. Vater und Sohn sehen sich ganz gleich, nur daß der Eine das Scepter führt und krönt, der Andere die Weltkugel hält und segnet. Diese Bilder sind in Oel gemalt auf Goldgrund, und große Heiligenscheine umgeben die Köpfe. Die Anordnung ist klar und einfach: wenige Figuren bilden die vordere Hauptmasse, hinter welcher die anderen nur mit ihren Köpfen im flachen Bogen sichtbar sind. Die Charakteristik ist durchaus ideal, ohne die mindeste Hinneigung zu Bildnißzügen; die Formen sind groß, doch nicht von besonderer Schönheit der Verhältnisse, namentlich bei Nase und Lippen; die Falten sind scharfkantig gebrochen, aber ohne Knitterei, die Gewandmassen sind breit und die Züge groß und bezeichnend. Ganz besonderen Werth erhalten diese Tafeln durch die Feinheit der Empfindung in den Motiven, so daß man in der Bewegung der Engel, in den über der Brust gekreuzten Händen der Sterbenden u. s. w. ein selbstständiges, lebendiges Gefühl des Künstlers wahrnimmt. Die Zeichnung ist frei und fest, besonders auf der zweiten Tafel; die Farbe sehr kräftig mit herrschenden Localtönen, auch in der Carnation, in welcher zugleich große Mannichfaltigkeit angewendet ist. Auf den Gewändern von Vater und Sohn ist ein reicher Schmuck von Perlen und Edelsteinen angebracht. Der Farbenauftrag verräth durch seinen Guß ohne sichtbare Pinselstriche große Meisterschaft der Technik; nur sind auffallender Weise hie und da gezeichnete Umrisse sichtbar und die Lichter auf den Haaren sind trocken aufgesetzt.

Einer der ersten, uns namentlich bekannten Meister, die den Styl der niederländischen Malerschule in die schwäbische eingeführt, ist der bereits S. 18 genannte Friedrich Herlen aus Nördlingen. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, 1455 hat er sich nach alten Berichten in Ulm aufgehalten, 1467 ist er als ein Meister, „der mit niederländischer Arbeit umgehen kann", nach Nördlingen berufen worden, und am 12. Oct. 1491 als „Stadtmaler daselbst" gestorben. Daß er ein Schüler des älteren Roger von der Weyden gewesen, geht unverkennbar aus seinen Gemälden hervor, worin ganze Figuren und Gruppen nach denen des Meisters vorkommen, obwohl er nicht von Weitem an seine Tiefe reicht. In der S. Georgskirche zu Nördlingen ist sein ältestes, uns bekanntes, durch seine Namensunterschrift beglaubigtes und zugleich sein umfangreichstes Werk, der Hauptaltarschrein, mit Holzsculpturen und vier großen und zwölf kleinen gemalten Tafeln, vom J. 1462—1466, welche Tafeln gegenwärtig an einer Wand des hohen Chors aufgestellt sind. Die vier größeren Bilder enthalten die Verkündigung, die Darbringung im Tempel, die Fußwaschung der Magdalena und eine Scene aus der Legende des h. Georg, auf dessen Gebet die Bildsäule eines Mars umstürzt. Auf den kleineren Tafeln sieht man: Die Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Aegypten, dann Christus als Knabe im Tempel und die Erscheinung nach der Auferstehung vor Magdalena; ferner S. Georg mit dem Drachen und seine Enthauptung, die HH. Barbara und Dorothea und endlich zwei Tafeln mit den männlichen und weiblichen Stiftern des Werkes. Mehre dieser Tafeln enthalten die auffallendsten Reminiscenzen aus denen Roger's; so entspricht die Verkündigung

4. Zeitr.

Friedrich Herlen.

4. Zeitr. vollkommen der Roger'schen in der Münchener Pinakothek, und aus dessen Darbringung im Tempel (ebendaselbst) sind die Madonna, die Dienerin im grünen Kleid u. a. m. fast genau hier von Herlen wiederholt. — In derselben Kirche ist ein Triptychon, gleichfalls mit seinem Namen („Friez Herlen, Maller") und der Jahrzahl 1488 bezeichnet: Im Mittelbilde Maria auf dem Thron mit dem ganz unbekleideten Kind, das in einem Buche blättert, welches ihm der heil. Lucas darreicht. Engel in weißen Gewändern halten den braunen, goldverzierten Vorhang des Baldachins. Neben Lucas, aber vor ihm, kniet der Donator mit vier Söhnen, hinter ihm sitzt eine Eule; dem Lucas gegenüber steht die h. Margareth, und hat neben sich die Frau des Stifters mit fünf Töchtern. Der rechte Flügel enthält die Geburt Christi; im Grase vor einer Halle kniet die Mutter, in den Anblick des Kindes versunken, das auf dem Zipfel ihres Mantels vor ihr liegt. Ochs und Esel stehen in der Halle und S. Joseph mit dem von der niederländischen Schule für sein Unvermögen aus Altersschwäche als typisches Symbol eingeführten, fast heruntergebrannten Licht in der Hand, das er vor dem Verlöschen schützt; zwei sehr kleine Engel knieen neben dem Kind und beten aus einem großen Buch. Im Hintergrunde eine Stadt und landschaftliche Umgebung, darin zwei Frauen (eine mit einer Laterne), die sich mit scheuer Ehrfurcht nahen. Auf dem linken Flügel ist Christus als Knabe im Tempel dargestellt, auf einem Throne oder Lehrstuhle sitzend vor den Schriftgelehrten und den Aeltern, die sämmtlich andächtig zuhören. Vergleicht man diese beiden Werke der Kirche von Nördlingen, so findet man wenig Unterschied im Styl und in der Behandlung, so daß sich danach der künstlerische Charakter des

Meisters im Allgemeinen wird feststellen lassen. In der Anordnung der Composition ist Größe und Feierlichkeit, wie sie die ältere Eykische Schule lehrte; in der Charakteristik ist kein Unterschied wahrzunehmen zwischen Ideal- und Bildnißgestalten; aber letztere sind nicht mit einem kleinlichen Naturalismus, wenngleich sehr natürlich, gezeichnet. In den Gewändern sind die großen Massen sehr durch Brüche zerstückelt; doch ist die Hauptanlage gut, und vom Zeitcostume ist nur mäßig Gebrauch gemacht. Die Darstellung ist nicht sehr reich an Motiven, und überhaupt gebricht es dem Meister an Phantasie und feinem Gefühl. So hält S. Margareth ihre Schutzbefohlene am Mantel, Maria das Kind am Knöchel des rechten Fußes, während sich sein linkes Bein quer über ihren Vorderarm legt. Alle Bewegungen sind eckig, wenigstens nicht fließend und leicht. Die Farben, in sich wenig gebrochen, stehen ziemlich fremd neben einander; die Carnation ist sehr licht und etwas trocken; die Behandlung aber zeigt den geschickten Zögling der niederdeutschen Schule. 4. Zeitr.

Nahe bei Nördlingen, in der Stadtkirche zu Bopfingen, befindet sich ein Altarschrein von Fr. Herlen von 1472 mit Schnitzwerk. Die Gemälde stellen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dar, und auf der Außenseite das Martyrium des Bischofs Blasius. Man sieht nur daran das Festhalten am niederländischen Styl, aber keinen Fortschritt, weder in Erfindung noch in Zeichnung und Charakterbildung.

Das bei weitem ausgezeichnetste Werk des Meisters ist der Haupt-Altarschrein in der S. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, vom Jahre 1466. Auch hier bildet ein reiches und reichvergoldetes buntes Schnitz-

4. Zeitr. werk, und zwar der Passion, die mittlere Abtheilung. Die inneren Seiten der gemalten Flügel enthalten je vier Bilder auf Goldgrund: die Verkündigung, die Heimsuchung, Geburt Christi, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, und den Tod der Maria in zwei Feldern. Die Verkündigung ist ganz wie die in Nördlingen der Roger'schen nachgebildet. Beim Tode Mariä steht Christus im Purpurmantel, mit der Weltkugel in der Hand am Bette; daneben singen und beten mehre kleine Engel. An der Altarstaffel ist der Heiland mit den Aposteln in Brustbildern. So vorzüglich die Arbeit ist, so treten doch auch hier die Mängel der Zeichnung, die Schwäche der Motivierung und die Buntheit der Färbung, wodurch der Meister sich von der Schule, aus der er hervorgegangen, unterscheidet, deutlich hervor. — Ob er Schüler gebildet, und welche, ist nicht bekannt; keinesfalls kennt die Geschichte Leistungen in seiner Richtung, die die seinigen erreichen oder gar übertreffen.

Von einer ungleich größeren Bedeutung und Wirksamkeit ist ein zweiter schwäbischer Meister, der die niederländische Weise nach Oberdeutschland gebracht hat, Martin Schongauer. Die Lebensverhältnisse dieses höchst ausgezeichneten Künstlers, den wir in Steuerbüchern aus seiner Zeit mit dem Beiwort „Pictorum gloria" (der Maler Ruhm) bezeichnet finden, liegen noch sehr im Dunkel, und selbst über seine künstlerische Thätigkeit haben wir nur theilweise Gewißheit. Drei, wo nicht vier Städte, erheben Ansprüche auf die Ehre, seine Vaterstadt zu sein: Augsburg, Ulm, Nürnberg und Colmar; denn alle haben in Urkunden aus dem 15. Jahrhundert Künstlerfamilien mit dem Namen „Schongauer", oder, was man für gleichbe-

Martin Schongauer.

deutend hält, „Schön" gefunden, so daß in Folge davon 4. Zeitr.
es zweifelhaft geworden, ob man überhaupt nur Einen und nicht vielmehr zwei Martin Schön habe. Das Wahrscheinlichste ist, daß die Familie Martin Schongauers aus Augsburg stammt und nach Colmar gezogen, wo Martin um 1420 geboren worden und 1499 gestorben ist. Diese Annahmen beruhen auf einem Bildniß Schongauers vom Jahre 1453 (mit seinem Namen und der Jahrzahl), das sich einmal in der Pinakothek zu München und noch einmal in der öffentlichen Galerie zu Siena befindet, und in welchem er das Aussehen eines Mannes von dreiunddreißig Jahren hat, womit 1420 als das Jahr seiner Geburt festgestellt sein würde. Das Todesjahr ist auf einem auf der Rückseite angeklebten Zettel angegeben, der von der Hand des Hans Burgkmair, der 1488 sein Schüler war, herrührt. Man hat zwar die beschädigten Namen auf dem Zettel „Hans Largkmair" gelesen, aber ohne geschichtlichen Anhaltpunkt, wogegen ich die Herstellung des Namens „Burgkmair" aus seinen Handschriften *), wie ich hoffen darf, unwidersprechlich gerechtfertigt habe. Nach dieser Angabe Burgkmairs war „Meister Martin Schongauer, Hipsch Martin von wegen seiner Kunst genannt, zu Colmar geboren, aber von seinen Aeltern ein Augsburger Bürger, am 2. Februar 1499 in Colmar gestorben." Damit muß die Nachricht des Dr. Scheurl **), die er von seinem Freunde A. Dürer selbst erhalten haben will, daß Schongauer bereits 1484 gestorben sei, sowie eine neuerdings

*) Kunstblatt 1852.

**) Lobrede auf J. Kreß, besonders und in Wilibald Pirkheimers Werken wieder abgedruckt.

4. Zeitr. in Colmar aus dem Kirchentag-Register von St. Martin entnommene, daß der 2. Februar 1488 sein Todestag sei, als irrthümlich erkannt werden, da man Hans Burgkmair wohl glauben muß, wenn er sagt, daß er im Jahre 1488 des Martin Jünger gewesen. Was die Bildungsgeschichte Schongauers betrifft, so haben seine Werke den unverkennbarsten Zusammenhang mit der Eykischen Schule; doch haben wir über sein besonderes Verhältniß zu ihr erst vor nicht langer Zeit (durch Gaye, Carteggio III, p. 177) bestimmte Kunde erhalten aus einem Briefe des Lambert Lombardus an Vasari, vom 27. April 1565, worin es heißt: „In Deutschland erhob sich damals (in der Mitte des 15. Jahrhunderts) ein Kupferstecher Bel Martino, der die Manier des Rogier, seines Meisters, nicht verließ, jedoch die Güte in dem Colorit nicht erreichte, welche Rogier eigen war" ꝛc. Er war also Schüler des älteren Roger und übte neben der Malerei die (nach der Meinung Einiger von ihm erfundene) Kunst des Kupferstechens, und zwar mit großer Vorliebe, da man 119 Blätter von seiner Hand zählt, die für die Kenntniß des Meisters und seiner Eigenthümlichkeit einen um so größeren Werth haben, als sie mit seinem Monogramm bezeichnet sind, während dasselbe auf seinen Gemälden fehlt.

Kupferstiche. In den Kupferstichen Martins begegnen wir nun sogleich bedeutenden Neuerungen, zuerst in der Wahl des Stoffs. Bisher bewegte sich die Kunst fast ausschließlich auf dem Gebiet religiöser Anschauungen, und wenn sie ja, wie bei der Ausschmückung von Rathhäusern oder Gerichtshallen, zuweilen in's Weltliche übergriff, so verlor sie doch nie die geschichtliche Bedeutung des Gegenstandes aus den Augen. Das tägliche Leben mit seinen unbenannten Er-

scheinungen war zwar nicht unbeachtet geblieben; aber es 4. Zeitr. hatte nur eine Nebenrolle in den historischen Stücken. Bei Martin Schongauer tritt es zuerst selbstständig auf. Da ist auf dem einen Blatt ein Bauer, der Eier zu Markte trägt und Weib und Kinder auf einem Klepper nach sich zieht; da treibt ein Müller einen beladenen Esel vor sich her; da balgen sich ein Paar Goldschmidts=Lehrjungen u. s. w. Wenn aus solchen Darstellungen eine Freude am Rechtnatürlichen, ja eine Vorliebe für das Niedrigkomische spricht, so erklärt es sich, wenn der Künstler gelegentlich selbst bei ernsten Bildern in diesen Ton fällt und die Kriegsknechte bei der Geißelung oder Kreuzigung und selbst solche Charaktere ziemlich tief greift, die — wie die Apostel — im Leben den unteren Classen der Gesellschaft angehört haben. Selbst da, wo er eine gewisse Idealität anstrebt, bei den Madonnen und Engeln, sind ihm kleine spitze Züge eigen, womit auch jene Magerkeit zusammenhängt, die sich vornehmlich in knorrigen Händen und Füßen zeigt. Das Kleinliche, was auf diese Weise in den Styl kommt, die Unruhe in den Linien und Umrissen tritt ganz besonders auffallend an den Gewändern hervor, bei denen häufig Flächen und Massen durch Ausbiegungen und Brüche ohne alle Noth zertheilt werden, wozu noch eine oft wellenförmige Ausrundung der Faltenbrüche als willkührliche, zur Manier führende Formänderung gezählt werden muß. In Zusammenhang damit steht die Wahl der Motive in der Darstellung, die zuweilen schwach im Ausdruck, zuweilen sogar ohne Gefühl sind, wie auf dem kleinen Blatt der Kreuztragung, wo Christus das Schweißtuch in der Faust hält, wie einen Sack.

Neben solchen Blättern gibt es freilich andere, wie

4. Zeitr. St. Johannes Baptista, die Verkündigung, die klugen Jungfrauen rc., wo der Geist der Mäßigung noch großen Einfluß zeigt, und endlich noch andere, in denen er geradezu regiert, und in denen der Zusammenhang mit der Eykischen Schule ganz unversehrt erscheint, wie in der stehend betenden Madonna, oder in der im Hof sitzenden, oder bei der Geburt Christi, die durch das Motiv der in innige Theilnahme verwandelten Anbetung in deutlicher Beziehung zu der oben beschriebenen Composition von Roger in Berlin steht, oder bei Christus und Maria auf einem Doppelthron, einem Bilde von wahrhaft großartiger Anordnung, und ergreifend schön in Composition, Formenwahl und Ausdruck.

Diese Widersprüche lassen sich schwerlich anders lösen, als durch die Annahme einer allmählichen Umwandlung des von Roger erlernten Styles in einen eigenen, zu dem als weiteres Merkmal noch die häufige Anwendung oberdeutscher Trachten kommt.

Oelgemälde. Was nun die Oelgemälde Meister Martins betrifft, so hat keines von Alters her einen so ausgebreiteten Ruf gehabt, als die Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Colmar, ursprünglich auf dem Altar einer Seitencapelle, jetzt sehr hoch an der Wand des rechten Querschiffs. Maria, fast lebensgroß, in rothem Mantel und lichtrothem Kleide, sitzt auf einer Rasenbank im Grünen, von einem blühenden Rosenzaun mit scherzenden Vögeln umgeben, auf ihrem linken Arm das entkleidete Kind, das seinen rechten Arm um ihren Nacken schlingt. Darüber schweben zwei kleine Engel in blauen Gewändern, und tragen eine schwere, reiche Krone. Der Grund ist Gold. Obschon das Bild stellenweis stark übermalt ist, so treten

(Marginal note: Madonna im Rosenhag.)

daran doch die Eigenschaften des Meisters so klar hervor, 4. Zeitr.
daß man es als das Richtmaß für seine Beurtheilung betrachten kann. Mir scheint es übrigens in jene mittlere Zeit zu gehören, wo die Eindrücke der Rogerschen Schule zwar noch deutlich sichtbar sind, aber bereits durch einen eigenen Geschmack modificiert. Feierlich heiter ist die Gesammtwirkung, die Gesichtszüge sind individuell, selbst etwas scharf zugeschnitten, von lieblichem, aber nicht entschiedenem Ausdruck, die Körperformen mager, mit fast ängstlichem Naturstudium. In den Gewändern ist ein guter Wurf, und in den Massen ein großes Verhältniß; aber in den Falten zeigen sich schon die rechtwinklichten und wellenförmigen Brüche, durch die die oberdeutschen Schulen sich am sichtbarsten von den niederdeutschen unterscheiden. Die Modellierung ist schwach, die Carnation sehr licht, in den Schatten grau, wenn nicht die Lasuren weggewaschen sind.

Der Isenheimer Altar.

In der Bibliothek oder dem Collège zu Colmar sind zwei auf beiden Seiten bemalte Flügel eines Altarwerks aus dem Antoniterkloster zu Isenheim, wohin es der Comthur des Klosters, Johannes de Orliac, gestiftet hatte. Die Außenseiten enthalten die Verkündigung; den Grund bildet gepreßtes Leder mit goldenen und lackrothen Verzierungen. Auf den Innenseiten sieht man das Christkind, angebetet von der Mutter, die mit auf der Brust gekreuzten Armen zu ihm niedersieht, wie es unbekleidet vor ihr auf dem Mantelzipfel liegt, und — auf dem anderen Flügel — vom Einsiedler Antonius und dem Stifter, welcher letztere in ganz kleiner Gestalt neben ihm kniet. Stimmung und Verhältnisse sind auch hier groß; aber die Formen sind in einem kleineren Styl gezeichnet, als bei

 dem Bilde der Martinskirche; der Ausdruck ist schwächer, die Ausführung nicht ohne Härte und Trockenheit.

Verkündigung in München. In näherer Beziehung zu der flandrischen Schule steht ein kleines, leider etwas beschädigtes Bild der Verkündigung im Besitz des Grafen Franz v. Pocci in München, das ich für eine Arbeit Schongauers halte, und von dem ich hier eine treue Abbildung gebe. Zu der Feinheit der Empfindung in den Motiven und der Reinheit der Formen gesellt sich hier ein gleichsam gegossener Farbenauftrag, mit fetten Lichtern, flüssigen Schatten, ohne sichtbare Pinselführung, wie er den niederländischen Vorbildern eigen ist, und nur von wenigen und hoch ausgezeichneten Meistern erreicht wird.

Dieß bestimmt mich vornehmlich, noch zwei Gemälde zu den Arbeiten Schongauers zu zählen, bei denen allerdings der Umstand Zweifel erregt, daß sie unter den Kupferstichen des Meisters vorkommen, aber offenbar später sind, als diese. Tod Mariä in der Galerie Sciarra. Das eine ist das Bild der sterbenden Maria in der Galerie des Palastes Sciarra Colonna in Rom, eine kleine Tafel von der höchsten Vollendung, wegen der unruhigen, bis zur Manier fortgehenden Bewegungen in Gestalten und Formenumrissen in die Spätzeit des Meisters zu setzen. Kreuztragung. Das andere ist eine Kreuztragung, 1′ 7¾″ breit, 1′ 1½″ hoch (mithin etwas größer als der Kupferstich), im Jahre 1845 im Kunstverein zu München ausgestellt. Linien und Motive, selbst häßliche des Kupferstichs, sind beibehalten; dagegen sind alle Formen beträchtlich gemildert, und zwar nicht nur in den scharfen Ecken, Brüchen, Ein- und Ausschnitten an Falten und Knöcheln, sondern selbst in der Charakterbildung, so daß alle Gesichtszüge weicher und auch edler und ausdrucksvoller er-



M. Schongauer? R. Petzsch sc.

scheinen, als im Stich, wie denn namentlich das Antlitz des unter der Gewalt des Körperschmerzes zusammenbrechenden und doch in der Seele ungebrochenen Erlösers von der rührendsten Wirkung ist. Die Ausführung ist im hohen Grade vollendet und meisterhaft; auch findet sich im Bilde ein (ursprüngliches) M, wie es auf den Kupferstichen Schongauers vorkommt, doch ohne S und ohne C mit dem Kreuz. Jedenfalls aber würde dieses Bild in die letzte Zeit Martins fallen. — Ein sehr feines kleines Madonnenbild von ihm besitzt der Bildhauer Entres in München. — In der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm war eine große Tafel mit der Klage um den Leichnam Christi, in alten Nachrichten als Schongauers Werk bezeichnet. Von den beiden Bildern, die Anspruch machen, diese Tafel zu sein, dem im Münster von Ulm und dem in der Pinakothek zu München, ist das erste gänzlich übermalt und das letztere ohne alle Beziehung auf den Styl Schongauers.

4. Zeitr.

Klage um den Leichnam Christi.

Um Martin Schongauer gruppieren sich eine Anzahl Werke, die theils seiner früheren, theils seiner späteren Weise nahe stehen, und großentheils, freilich ohne hinreichende Begründung, unter seinem Namen gehen.

Schüler und Nachahmer Schongauers.

Zu denen der ersten Art gehört ein sehr schönes Doppelbild im Belvedere zu Wien (No. 80), das auf dem Saum eines Kinderkleides mit „Johannes Aquila" gezeichnet ist. Es sind zwei Scenen aus dem Leben der heil. Familie: rechts sitzt Maria, das Kind auf dem Schooße, von Engeln umgeben; S. Joseph ist mit Holzschnitzarbeit beschäftigt; links lernt der schon etwas erwachsene Jesusknabe an einem Pulte schreiben von der Mutter, Johannes sitzt daneben (an dessen Kleid ist die erwähnte Inschrift);

Joh. Aquila (?).

4. Zeitr. S. Joseph hat ein Buch zur Hand genommen. Dieß sehr schöne Bild zeigt eine ziemlich freie Auffassung des Schongauerschen Styles.

Tafeln Anderer. Der mittleren Kunstweise Schongauers entsprechen eine Anzahl Tafeln, die aber sicher nicht von ihm sind; erstlich die — übrigens sehr schöne — Pietà in der Bibliothek zu Colmar; ferner die 16 Bilder aus der Passion daselbst; sodann 11 in den k. Sammlungen zu München, Schleißheim und Nürnberg verstreute Stücke eines Altars mit den heiligen Familien, davon einige (wie das Bild mit S. Anna und Servatius in der Pinakothek zu München) der Madonna im Rosenhag sehr nahe kommen.

Der Schussenrieder Altar. Bedeutender, aber an die Spätzeit Schongauers sich anschließend, ist der Meister der beiden Altarflügel, die aus der Hirscherschen Sammlung in Freiburg in das Berliner Museum gekommen sind; sie stammen aus der Reichsabtei Schussenried bei Ravensburg und stellen die Geburt Mariä, den ersten Tempelgang, die Heimsuchung und den Tod Mariä vor. Eine sehr gesättigte Farbe und durchsichtige Carnation, natürliche, aber nicht gerade bildnißartige längliche Gesichtszüge im zugespitzten Oval, rund und länglichrund aufgebauschte Kopftücher bei den Frauen, sonst mäßige Anwendung oberdeutscher Trachten, etwas knittrige, in den Brüchen ausgerundete, aber bestimmt gezeichnete Falten, sehr große Durchbildung und Leichtigkeit in der technischen Behandlung sind die äußeren Merkmale dieser auf gemustertem Goldgrund ausgeführten Gemälde. In der Darstellung unterliegt die Lust zu poetischer Auffassung dem vorherrschenden Trieb, den Forderungen der Wirklichkeit zu genügen. So sieht man beim Tode Mariä in einem Nebenstübchen ein Stückchen himmlischer Bekrönung;

hinter der Sterbenden steht Christus mit ihrer zum Kind 4. Zeitr.
gewordenen Seele im Arm, aber die Sterbende zeigt in Mienen und Haltung keine Verklärung, nur den Tod. —

Alle hier angegebenen Merkmale finden sich auf einem kleinen Bilde der Münchner Pinakothek, das man ziemlich allgemein für eines von Schongauer hält: David wird nach der Erlegung des Goliath von den Frauen zu Jerusalem mit Saitenspiel und Gesang empfangen. Der Einzug Davids. Abgesehen davon, daß es eine ziemlich derbe Travestie des Gegenstandes ist, und David namentlich ein oberschwäbischer Feldhüter der plumpsten Art, so ist die Zeichnung der Gestalten so mangelhaft in den Verhältnissen und den Gewandformen, die Darstellung der Handlung, vornehmlich des Geigenspielers, der alten Bürgerweiber, so ungeschickt, daß, wie vortrefflich und des Meisters würdig auch die technische Ausführung erscheint, das Bild doch nicht wohl auf seine Rechnung zu setzen ist.

Der dritte namhafte Meister dieser Zeit, und Mitarbeiter am Ruhm der schwäbischen Malerschule ist Bartholomäus Zeitblom. Barth. Zeitblom. Auch seine Lebensverhältnisse sind unbekannt. Ein Bildniß von ihm in einem seiner Werke von 1497 läßt ihn als einen Mann von etwa 50 Jahren sehen, so daß wir seine Geburt um 1447 setzen können. Die frühesten, ihm aber wohl mit Unrecht zugeschriebenen Arbeiten reichen bis zum Jahr 1463 und 1468, finden sich in der Georgenkirche zu Nördlingen und weisen auf einen Zusammenhang mit Fr. Herlen hin. Später lebte Zeitblom in Ulm, wo sein Name in Steuerbüchern und Bürgerverzeichnissen von 1484 bis 1517 gefunden wird. 1483 aber hatte er bereits eine Ulmerin geheirathet, die Tochter des Malers Hans Schülein daselbst,

4. Zeitr. zu dem er auch im Verhältniß eines Schülers gestanden haben soll, obschon dessen Gemälde in Tiefenbronn und bei Herrn Abel in Stuttgart sehr unbedeutend und handwerksmäßig sind und keinerlei Vorarbeit für Zeitblom zeigen. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Die Nördlinger Bilder.

Die erwähnten Gemälde in Nördlingen sind ein Christus am Kreuz mit dem Monogramm Z und der Jahrzahl 1463; das andere ein Ecce homo, ein großes Votivgemälde des in Nördlingen 1478 verstorbenen Kirchenbaupflegers Hans Gienger von Ulm, mit dessen Bildniß und der Jahrzahl 1468. Auf dem Bilde sieht man Christum von Kriegsknechten an einem Ring um den Hals festgehalten durch Pilatus dem Volk der Juden vorgestellt, das unter dem Balcon steht und „Crucifige!“ schreit, während oben neben Christus noch an die vorausgegangene Geißelung durch Auflesen von Ruthenstücken erinnert wird. Die Flüchtigkeit, man kann sagen Oberflächlichkeit, in Gedanken und Machwerk dieser Tafel, deren Figuren mit starken schwarzen Linien umrissen sind, die charakterlose zusammengebrochene Haltung des Heilandes, die Rohheiten und Uebertreibungen in den Volks- und Kriegergruppen deuten in keiner Weise auf die Höhe, die Zeitblom später eingenommen. Sind die Nördlinger Bilder wirklich von ihm, was ich bezweifle, so hat er sich sehr bald einen anderen Weg gesucht, wobei ältere Werke, wie die oben erwähnten, vielleicht selbst Originalgemälde der flandrischen Meister, nicht ohne Einfluß geblieben zu sein scheinen, da in den seinigen die edle Empfindungsweise eines Roger und auch dessen Art der Composition deutlich hervortritt.

Der Kilchberger Altar.

Im Jahr 1473 malte er für die Kirche zu Kilchberg bei Tübingen vier Altartafeln mit den HH. Florian,

Margarethe, Georg und Johannes dem Täufer, gegenwärtig im Besitz des Herrn O.-St.-P. Abel in Stuttgart. Wohl ist in der Zeichnung noch einige Unsicherheit zu bemerken, auch ist der Schwerpunkt für den festen Stand der Figuren nicht immer gefunden; aber im Ganzen spürt man einen groß gearteten Kunstgeist; die Gesichtszüge sind breitflächig, doch nicht ohne deutlichen Anklang an das Modell, und schön, wenigstens die weiblichen, wobei gestreckte Nasen, etwas vorstehende Unterlippen, spitzes Kinn charakteristische Merkmale sind, zu denen auch noch langgezogene Finger kommen. Die Gewänder sind massig angelegt, aber in ihren Ausgängen voll eckiger Falten und voll Brüche in den Brüchen. Klar, wahr und durchsichtig ist die Farbe, die Behandlung sehr glatt und ausführlich, doch nicht ohne sichtbare Schraffierungen. — 1496 malte Zeitblom zwei Altarflügel außen und innen, nebst Staffel, für die Kirche von Eschach bei Gemünd in der Grafschaft Limpurg. Die Außenseiten zeigen die beiden Johannes, die Innenseite die Verkündigung, Alles in überlebensgroßen Gestalten. An der Staffel sind vier kleinere Tafeln mit den Bildnissen der Kirchenväter angebracht; an der Rückseite zwei Engel mit dem Schweißtuch der heil. Veronica. Mit Ausnahme des Veronicabildes, das im Museum zu Berlin ist, findet man das ganze Werk bei Herrn O.-St.-P. Abel in Stuttgart. Hierin entfaltet Zeitblom die ganze Größe und Stärke seines Talentes. Ohne eigentliche Idealität haben seine Charaktere eine Höhe und Einfachheit, daß die individuellen Züge fast darunter verschwinden; und namentlich ist der Christuskopf auf dem Schweißtuch von einer überwältigenden Schönheit und Tiefe des Ausdrucks. Die gleiche Einfachheit und Größe des Styls herrscht im ganzen

4. Zeitr.

Der Eschacher Altar.

4. Zeitr. Werk, und Anlage und Form der Gewandung, wenn auch nicht frei von den scharf gebrochenen Falten, folgen demselben Gesetz. Sehr beachtenswerth ist auch der lichte, feinnüancierte, in den Schatten in's Graue spielende Farbenton, und die Neigung, die Gestalten mehr durch Licht, als durch Farbe zu modellieren; wie denn das dunkelviolette Gewand des Johannes ganz in's Weiße übergehende Lichtflächen hat. — Von gleicher Vortrefflichkeit, wenn auch von geringeren Dimensionen, ist das Altarwerk in der Kirche auf dem Heerberg bei Gaildorf vom Jahr 1497. An den Außenseiten der Flügel die Verkündigung, innen die Geburt Christi (s. die beigefügte Abbildung) und die Darbringung im Tempel, je $5^1/_2{}'$ hoch und $2^1/_2{}'$ breit. Auf der Staffel Christus mit den Aposteln in Brustbildern. Auf der Hinterwand das Schweißtuch, von zwei Engeln gehalten, dazu des Malers Selbstbildniß in Arabesken, mit der Inschrift: „Das werk hat gemacht bartholme zeitblom maller zu Vlm 1497.“*) Der großartig einfache Schönheitsinn ist hier von einer fast weiblichen Milde geleitet, der feierliche kirchliche Ton durch die Züge aus dem wirklichen Leben gemäßigt. Durch irgend ein neues Motiv ist auch in die oft behandelten Gegenstände neues Leben gebracht, wie z. B. durch die Hirten, die (bei der Geburt) über die Mauer hereinsehen.

Der Heerberger Altar.

Die Geschichten des heil. Valentin.

Aus dem Carmelitenkloster in Augsburg sind vier große Tafeln, von denen je zwei eine Spitzlunette bilden,

---

*) Abgebildet in der III. Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1845. Stettinsche Verlagshandlung.



Zeitblom. L. Friedrich sc.

in die dortige Galerie gekommen. Sie gehören zu Zeit- 4. Zeitr.
blom's vollendetsten Werken und zeigen uns gleichmäßig die Höhe wie die Grenze seines Talentes. Auf dem ersten Bilde sehen wir einen jungen Menschen von der fallenden Sucht an den Boden geworfen; die Mutter tritt aus der Hausthüre und streckt ihre linke Hand ihm entgegen, die er vergeblich zu erreichen sucht. Mit der Rechten macht sie eine Art demonstrierender Handbewegung gegen den herzugetretenen Bischof Valentin, der ein Buch, vielleicht ein Brevier, am sackartigen Einband über den Kranken hält. Das Bild ist sehr schwach in der Darstellung und macht doch durch den Ernst der Zeichnung und Behandlung einen großen Eindruck, der sich mit den nächsten Bildern steigert: wo der Bischof gebunden vor den römischen Kaiser und ein gehörntes Götzenbild gebracht wird, ferner wo er im Gefängniß sitzt und endlich wo er den Märthyrertod erleidet, indem er von Henkersknechten mit Knütteln erschlagen wird. Es führt freilich keiner einen wirklichen Streich, kein Auge hat eine sichere Richtung, die Verhältnisse sind oft verfehlt, und ein Hinterkopf ist nicht immer da; aber in den einfach großen Formen der Gesichter und des Gefältes, in der Bestimmtheit der Zeichnung, der Einheit und Klarheit und der feinen Stimmung in der Farbe, wie in der Vollendung des Farbenauftrags, erkennen wir den ersten Meister der schwäbischen Schule.

Zwei ausgezeichnete Bilder Zeitblom's sieht man in der Moritzcapelle zu Nürnberg, die Flügelthüren eines ver- Einzelne Heilige.
lorenen Altars mit den HH. Margaretha und Ursula, klar, ja leuchtend in der Farbe, edel im Styl der Zeichnung und von wahrhaft erquickender Schönheit der Charaktere. — Graf Wilhelm von Württemberg bewahrt auf

4. Zeitr. Burg Lichtenstein einige Fragmente eines Weltgerichts von Zeitblom, Christus mit Maria und Johannes, ebenso groß im Gedanken, als warm, weich, vollendet in der Ausführung. — Zu des Meisters vorzüglichsten Werken rechne ich eine Altartafel in der Stadtkirche zu Thann im Elsaß: Christus mit der Weltkugel und segnend zwischen mehren Aposteln; die Gestalten in halber Lebensgröße.

Jüngstes Gericht.

Der Altar in Thann.

Es kann nicht überraschen, daß der Einfluß Zeitblom's sehr weit reichte, daß in seiner Werkstätte viele Hände Beschäftigung fanden, und daß Ulm durch ihn der Mittelpunkt einer bedeutenden Malerschule wurde. Oben an unter den Werken, die dahin gehören, steht der prachtvolle Hochaltar im ehemaligen Benedictinerkloster zu Blaubeuern. Leider sind wir ohne alle urkundliche Nachrichten über seine Entstehungsgeschichte, Ziffern und Monogramme darauf haben nur irre geführt*), nnd nichts scheint unbezweifelt daran, als die Theilnahme Zeitblom's, nur daß diese auffallender Weise blos an Nebenstellen sichtbar, aber nicht etwa wie die eines Anfängers oder Gesellen untergeordneter Art, sondern in hohem Grade meisterhaft und das Beste am ganzen Werke ist. Bei geschlossenem Altar sieht man die Passion Christi (Gefangennehmung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung) von schwacher Hand, darunter auf der Staffel von der Zeitblom's das Symbol der Passion, das Opferlamm mit den Brustbildern der Evangelisten, des Täufers und des h. Benedict. Auf der

Der Altar in Blaubeuern.

*) So das verschlungene H. A. auf der Hose und der Mütze eines Jünglings im Gefolge des Herodes, das man auf Hans Acker gedeutet, während es das Livréezeichen des Herodes Antipater ist.

Rückwand des Altars, gleichfalls von Zeitblom und in seiner großartigsten Weise, die Päpste SS. Urban und Sylvester, die Bischöfe SS. Konrad und Ulrich, überlebensgroße Gestalten, sodann noch eine Anzahl Heilige in kleinerem Verhältniß, und an der Rückseite der Staffel Brustbilder weiblicher Heiligen. Der Altar endigt nach oben in ein reiches, vergoldetes Schnitzwerk mit Nischen und Thürmchen, zwischen denen der auferstandene Heiland von Engeln und Heiligen umgeben ist. Wenn der Altar geöffnet wird, stellen sich sechzehn Bilder auf Goldgrund dar, Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers, nicht ganz gleichmäßig in der Zeichnung, hie und da ohne Beachtung der Verhältnisse, naturalistisch, doch ohne ängstliche Naturnachahmung, aber mit vorherrschend mageren Formen und vielen bunten Trachten; tief saftig in der Farbe, und glatt und vollendet in der Ausführung. Bei ganz geöffnetem Schranke zeigt sich ein mit aller Pracht der Farbe und Vergoldung ausgestattetes Schnitzwerk mit S. Johannes dem Täufer und S. Benedict (außer anderen Heiligen) neben der Madonna, zum Zeichen, daß es sich bei diesem Altar besonders um ihre Verherrlichung handelte. 4. Zeitr.

Dem Altar in Blaubeuern in Styl und Ausführung nahe verwandt ist ein anderer aus dem Kloster Wengen, dessen ich in anderer Beziehung, wegen seiner Rückseiten, weiter oben gedacht. Er enthält auf acht Tafeln Scenen aus der Lebensgeschichte Christi und mehre Heilige, unter denen vornehmlich die weiblichen sich durch hohe Anmuth auszeichnen, nicht von der Hand, aber ganz in der Sinnesrichtung Zeitblom's; dem vielmehr die erwähnten Rückseiten (mit dem Oelberg) zugeschrieben werden. Ich habe Anstand genommen, dieser Annahme zu folgen, weil mir Der Altar in Wengen.

4. Zeitr. der Styl derselben und selbst die Ausführung in Tempera auf eine frühere Zeit zu deuten scheinen; und weil die Vorderseiten vollständige Bilder, die Rückseiten aber nur abgesägte Stücke von Bildern sind, so daß sie sich wie Ueberreste eines älteren Werkes ausnehmen.

Martin Schaffner. In etwas entfernter Beziehung zu Zeitblom steht Martin Schaffner, der letzte namhafte Meister der alten Malerschule von Ulm. Auch seine Lebensumstände sind wenig bekannt. 1508 bis 1535 kommt sein Name in den öffentlichen Büchern vor. Mit Zeitblom war er verschwägert, da er die jüngste Tochter von H. Schülein zur Frau hatte; daß er aber bei diesem in die Schule gegangen, ist wenigstens aus seinen Werken nicht zu sehen; selber mit Zeitblom scheint er von dieser Seite nicht nah verwandt. Wohl aber weisen seine Gemälde, wenigstens die späteren, auf eine Bekanntschaft mit den großen Meistern Italiens hin, von denen er indeß in diesem Fall nur Lehren, nicht, wie seine niederländischen Zeitgenossen, Gesetze angenommen. Daß er von Haus aus zu einem gemüthlichen, dabei derben Naturalismus sich hinneigte, dem er durch Uebertreibung in Mienen und Bewegungen die Weihe der Dichtung zu geben bemüht gewesen, beweisen seine Tafeln von 1515 mit den Scenen aus dem Leben Jesu (in Schleißheim); noch mehr die Altarflügel zu dem Schnitzwerk im Ulmer Münster vom J. 1521 mit Darstellungen der Familien des Zebedäus und des Alphäus, vorn die Mütter mit den spielenden Kindern, die mit Steckenpferd und ABC-Buch sich in Schwaben ganz heimisch fühlen mögen, die Väter dahinter; auf den Außenseiten die HH. Johannes Baptista, Erhard, Diepold und Barbara; auf der Staffel das Abendmahl. Klar in der Färbung, wie ein Glasgemälde,

und glatt in der Behandlung, spricht das Werk vornehm- 4. Zeitr.
lich durch die charakteristische Zeichnung einiger Köpfe nach der Natur an. — Viel bedeutender und einen südlichen Einfluß verrathend sind vier Tafeln, 9 F. 3 Z. hoch, 4 F. 11 Z. breit, vom J. 1524, mit der Verkündigung, Darstellung im Tempel, Ausgießung des Geistes und dem Tode der Maria, ehedem Thüren an der Orgel im Reichsstift Wettenhausen, jetzt in der Pinakothek zu München.*) Hier ist Schaffner ein Künstler, der unter dem Gesetz der alten Kunst und ihrer ernsten symbolischen Auffassung und architektonischen Anordnung zur freien Entwickelung seines Talentes gekommen; wenn gleich gewisse Schwächen des Zeitgeschmacks und des schwäbischen Formensinnes nicht überwunden sind. Vor Allem aber tritt uns hier eine Wärme und Weichheit des Gemüthes und ein Seelenschönheitsinn entgegen, wie selber in Zeitblom's Werken nicht. Auf dem Bilde der Verkündigung sehen wir in ein reiches Vestibule, das durch eine Säulenreihe nach der Tiefe in zwei Theile getheilt wird. Rechts im Hintergrund wird hinter einem Vorhang, den ein kleines Engelskind aufhebt, das Bett der Jungfrau sichtbar, das ein Engel zurecht macht. Vorn kniet vor ihrem Betpult die Jungfrau, mit über die Brust gekreuzten Armen, und sieht sich nach dem Engel um, der in starker Bewegung zwischen die beiden nächsten Säulen tritt, ein Scepter in der Linken hält, mit der Rechten aber eine halb segnende, halb befehlende Bewegung macht. Maria hat ein Kleid von Goldstoff an und lang wallen die goldenen Locken über die Schultern nieder; der blaue Mantel ist, wohl in Folge der Bewegung

*) Auch die Rückseiten sind bemalt.

4. Zeitr. gegen den Engel, an den Boden gefallen. Der Engel ist ein wenig gesucht gekleidet, Rock und Aermel unterbunden, ein Kränzlein im lockigen Haar. Im Hintergrunde links sieht man in's Freie (welchen Blick sich der Künstler in allen vier Bildern gewahrt hat) und da den Besuch bei Elisabeth. — Bei der Darstellung im Tempel ist der Hintergrund zur Rechten vom Altar und einigen Altardienern mit Kerzen ꝛc. eingenommen. In der Mitte des Bildes steht Simeon (freilich als Hoherpriester gedacht) und neigt sich zu dem Kind in seinen Armen, das mit freudiger Miene ihn ansieht und mit beiden Aermchen nach ihm langt. Links im Vorgrund kniet in betender Stellung die jungfräuliche Mutter, hinter ihr Joseph nebst einer Frau, und der Magd, die die Tauben darreicht; rechts, der Mutter gegenüber, kniet Hanna, mit leidenschaftlicher Inbrunst die Hände zur Anbetung erhebend. — Auf dem Bilde der Ausgießung des heiligen Geistes sitzt Maria in der Mitte eines Säulensaales mit offener Aussicht auf die Straße. Der Charakter ist bis selbst auf die Bekleidung beibehalten aus den früheren Bildern, nur im Alter verschieden. Die Apostel, fast alle zu zwei gruppiert, im Gebet oder Gespräch und sichtbar erregt, sind sehr eigenthümlich und, wie man sieht, nach sehr bestimmten Vorstellungen charakterisiert, alle — mit Ausnahme der sich zum Verwechseln ähnlichen Johannes und Jacobus — sehr verschieden von einander und nur übereinstimmend in dem gleichmäßigen Ausdruck von Herzensgüte und Geistesbeschränktheit. — Das schönste der Bilder ist der Tod der Jungfrau, daraus die Hauptgruppe hier beigefügt ist. Das Bett aus dem ersten Bilde sagt uns, daß wir in ihrer Wohnung sind. Da kniet sie am Boden; die Hände, die sie zum Gebet erhoben, sind herab-



gesunken und lösen sich, das verjüngte und verklärt-erbleichende Haupt neigt sich zur Seite; Petrus im Priesterornat hält knieend ihr das Evangelium vor, Andere beten aus einem Brevier, eine große Kerze steht vor ihnen; Johannes bekämpft mit dem Zweifel an der Nähe der Gefahr den Schmerz über ihr Ende und Jacobus ist bereit, die Sinkende zu stützen; die Uebrigen beweisen im Gebet und auf andere Weise ihr Mitgefühl. Ueber der Gruppe sieht man in kleinen Figuren die Himmelfahrt, wie Maria von Engeln emporgetragen und von Christus bewillkommnet wird. Der edle Schönheitsinn Schaffner's, dem ganz vorzüglich der Ausdruck der Reinheit und Unschuld gelingt, tritt in diesem Bilde besonders hervor, sowie die Werthschätzung einer festen Charakteristik, indem er sich bei den Aposteln auf's Strengste an die Zeichnung der Geist-Ausgießung gehalten hat. In den Formen ist nichts mehr von der alten Magerkeit, in den Bewegungen nichts Unbeholfenes, noch Steifes; das Angesicht hat ein volles, weiches Oval, die Hände sind naturgetreu und schön; aus den Falten verschwinden die zickzackigen Linien und fließend folgen die Gewänder der Gestalt und Bewegung. Eigenheiten in den Verhältnissen — kurze Stirn, breiter Mund rc. — sind offenbar beabsichtigt zur Charakteristik. So sehen wir in Schaffner die alte Formgebung fast durchgängig überwunden, in Auffassung und Darstellung dagegen den religiösen Ernst, die Wahrhaftigkeit und Wärme der Empfindung seiner Vorgänger erhalten; vor Allem aber das glückliche Bestreben, die Kunstideale reiner, selbstständiger und schöner zu gestalten. 4. Zeitr.

---

4. Zeitr. Die Augsburger Schule. Nächst Ulm bildete **Augsburg** einen eigenthümlichen und um so bedeutenderen Sammelpunkt für die schwäbische Malerschule, als die Zunftbücher der Stadt eine lange Reihe von Meistern des Fachs aufführen, und insofern er die Pflanzstätte eines der größten Genien der deutschen Kunst, des unvergleichlichen Holbein ist. Aus den ersten zwei Drittheilen des 15. Jahrh. besitzt Augsburg freilich nur wenige, und nicht sonderlich werthvolle, obendrein übermalte Bilder, an denen indeß ein Zusammenhang mit der Cölnischen Schule des Meister Stephan wahrzunehmen ist. Dieser Umstand tritt deutlich hervor an den Arbeiten des ersten namhaften Meisters dieser Zeit, **Hans Holbein des Großvaters**.*)

Hans Holbein, Großvater. Erst seit wenigen Jahren weiß man von diesem Meister, und vorläufig nicht mehr, als daß er 1459 bereits und 1499 noch gemalt. Er hatte drei Töchter und zwei Söhne, Hans und Sigmund, welcher letztere kinderlos in Bern starb. Der ältere hatte drei Söhne, Ambrosius, Hans und Bruno, sämmtlich Maler, von denen Hans der berühmte ist; und so findet es sich, daß die verschiedenen Entwickelungsstufen der Kunst jener Zeit dicht neben einander in dem engen Raum Einer Familie vorkommen.

Im Besitz des Hrn. C. Samm auf Mergenthau bei Augsburg ist ein großes Madonnenbild, Mutter und Kind (über Lebensgröße) auf einer Rasenbank, in der Landschaft, von reichblühenden Blumen und bunten Vögeln umgeben. Dies Bild ist mit Hans Holbein C. A. (civis augustanus) und dem Jahr 1459 bezeichnet und haben es die Fugger vom Großvater Holbein für die S. Annenkirche in Augs-

*) Hans Michael Holbein heißt er in Augsburger Urkunden.

burg malen lassen, aus der es durch die Jesuiten in die Schloßcapelle zu Mergenthau kam, mit welcher es der gegenwärtige Besitzer käuflich an sich gebracht. Es hat weder in Zeichnung, noch Farbe, noch Ausdruck, etwas besonders Ausgezeichnetes, macht aber doch durch die Ruhe und Einfachheit der Darstellung, durch die eben so sanften und weichen als großen Formen und durch die unverkennbare ideale Anschauungsweise in der Richtung des Meisters Stephan von Cöln einen bedeutenden Eindruck. — Vierzig Jahre später begegnen wir dem Meister noch einmal, und zwar in zwei ziemlich umfänglichen und reich ausgestatteten Tafeln, gegenwärtig in der städtischen Galerie zu Augsburg. Die eine gehört zu einer Folge von 6 Bildern, ursprünglich für das Katharinenstift zu Augsburg gemalt, und schon ihres Gegenstandes wegen beachtenswerth. Fromme Nonnen des gedachten Klosters hatten sich an den Papst um einen ewigen Ablaß gewendet und ihn erhalten unter der Bedingung, daß sie — im Geist wenigstens — nach den sieben Hauptkirchen von Rom wallfahrteten und dort beteten. Um dieser Bedingung zu genügen, hatten sie sechs spitzbogige Räume in dem (1496) eben vollendeten Capitelsaal ihres Klosters zur Abbildung jener sieben römischen Basiliken bestimmt, und sich für die Ausführung an die bedeutendsten Meister der Zunft, die beiden Holbein und die beiden Burgkmair, gewendet. Es ist nicht bekannt, wer den Plan der Ausführung entworfen hat, jedenfalls ist er eigenthümlich und für die Richtung der Schule bezeichnend. Nicht das Gebäude allein, sondern zugleich der Heilige, dem es geweiht ist, und seine Geschichte bildet den Stoff des Gemäldes.. Dazu ist, um auf den einzelnen Wegen das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, in jedes

4. Zeitr.

4. Zeitr. der Bilder eine Scene aus der Lebens- oder Leidensgeschichte Christi eingeflochten. Großvater Holbein erhielt S. Maria maggiore. Das Gebäude in der Mitte des Bildes mag wohl nach einer Beschreibung (nicht aber nach einer Zeichnung) der römischen Kirche entworfen sein. Darüber sieht man die Krönung Mariä, von der Dreieinigkeit, nehmlich von drei ganz gleichen (nur verschieden gekleideten), christusähnlichen Personen vollbracht. Links unten ist die Geburt Christi, rechts (der Stifterin Dorothea Rölinger zu Ehren, die daneben kniet) die Enthauptung der heil. Dorothea, der das Christkind im Augenblick ihres Martyrthumes ein Körbchen mit Rosen bringt mit den Worten: „Dorothea, ich bring' dir da", worauf sie (wie zu lesen) erwiedert: „Ich bitt' dich, Herr, bring's Theophilo, dem Schreiber" (denn dieser hatte gelobt, Christ zu werden, wenn aus ihrem Blute Rosen würden). Goldene Sterne schimmern auf dem dunkelblauen Grunde. Das Bild hat die Inschrift: HANS HOLB̄N, und auf dem Glockenthurm die Zahl 1499. — Das zweite der gedachten Bilder des Großvaters Holbein, gleichfalls mit der Jahrzahl 1499, war ehedem im Kreuzgang desselben Klosters und eine Stiftung der drei Nonnen Veronica, Walburg und Christina Fetterin. Es hat gleichfalls die Form einer Spitzlunette und ist in neun Felder getheilt, deren oberstes wiederum die Aufnahme der Maria in den Schooß der himmlischen Dreieinigkeit darstellt, während in den anderen außer den Stifterinnen das Leiden Christi zu sehen ist, Alles in der leicht verständlichen Bedeutung, daß die Seele durch den Tod des Heilandes, und gleich der verklärten Jungfrau, des ewigen Lebens theilhaftig werden möge. — In diesen Bildern gibt sich der alte Holbein als einen frommen und geschickten Meister zu

erkennen, der seine Heiligen nach alter Weise malt, und die Vorbilder weder für sie noch für die Begebenheiten im täglichen Leben oder gar in den niederen Kreisen desselben sucht, wenn er sich auch nicht ganz dem Einfluß der neuen Kunstrichtung entziehen kann. Eine besonders feine oder nur überhaupt lebendige Motivierung der Gestalten war nicht seine Sache; die Formen, namentlich der Hände und Füße, sind etwas plump, die Verhältnisse kurz, die Falten dick und schwer; und die Zeichnung so unbestimmt und allgemein, daß man ungewiß bleibt, ob er die Natur nicht genug gekannt, oder geliebt hat. Aber deutlich erkennt man das Bestreben nach Schönheit, wie nach Ruhe bei heiterem Glanz, wohin auch die sichere Vertheilung von Licht und Schatten und die Pracht und Tiefe der Farben und ein sehr verschmolzener Farbenauftrag wesentlich wirken. 4. Zeitr.

Wenn in die Werke des Großvaters Holbein der Geist der neuen Kunst nur unter bedeutenden Modificationen eingedrungen, so hatte sein Sohn Hans Holbein, der Aeltere genannt, sich desto lebhafter damit in Verbindung gesetzt, und namentlich für Charakterzeichnung und Gewandformen seine Vorschriften dort geholt. Seine Lebensverhältnisse sind wenig bekannt; nach seinem Selbstbildniß vom J. 1504 (in Augsburg) zu schließen, ist er um 1460 geboren. Er hatte eine Tochter des Malers Thomas Burgkmair zur Frau, und mit ihr die drei oben genannten Söhne. 1504 wurde er bei Gelegenheit des neuen Rathhausbaues nach Basel gerufen, wohin er nach 1507 völlig übersiedelte. Seine uns bis jetzt bekannte künstlerische Thätigkeit fällt zwischen 1500 und 1507; doch ist durch das Handwerksbuch von Augsburg 1523 als sein Todesjahr festgestellt. Hans Holbein der Aelt.

4. Zeitr. Im Jahre 1500 und 1501 malte er für die Dominicaner in Frankfurt a. M. die Passion auf acht Tafeln, einen Stammbaum der Maria und einen der Dominicaner, und ein Abendmahl mit einigen Vorgängen aus der Leidensgeschichte; Bilder, die jetzt zum Theil in der S. Leonhardskirche, zum Theil in der Sammlung des Städelschen Instituts sind. — Vom Jahre 1502 ist das Bild der Verklärung Christi in der Augsburger Galerie, und das große Altarwerk aus dem Kloster Kaisersheim in der Pinakothek zu München. Es sind 16 Bilder, ursprünglich die Innen- und Außenseiten der Flügel eines Altarschreins mit der Kreuzigung in geschnitzten Figuren. Die acht Bilder der Außenseite beziehen sich auf das Leben der Maria: ihr erster Tempelgang, Verkündigung, Besuch bei Elisabeth, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung, Tod Mariä.*) Die acht Innenbilder beziehen sich auf das Leiden Christi: Gebet am Oelberg, Gefangennehmung, Christus vor dem Hohenpriester, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung und Auferstehung. — In diesen Tafeln (soweit sie von ihm ausgeführt sind, was z. B. vom Tod der Maria nicht gilt) steht er auf der Höhe seiner Kunst, d. h. der Reinheit seines Gefühls, das später ungeachtet der größeren Freiheit und technischen Vollendung ausartet. Offenbar hat er von der traditionellen Auffassungsweise abgehen, seinen Darstellungen das

---

*) Die auffallenden Lücken in der Geschichte lassen auf mehr Tafeln schließen. Passavant gibt 20 statt 16 an und vertheilt sie zwischen München und Nürnberg. Aber in Nürnberg sind keine Theile dieses Werkes.

Gepräge eines wirklichen Erlebnisses geben wollen; aber er 4. Zeitr. ist nicht glücklich in der Wahl seiner Motive, und selbst die guten bildet er nicht mit Feingefühl durch. Es nimmt sich nicht schön aus, wenn bei der Begrüßung beide hochschwangere Frauen sich gegenseitig den Unterleib befühlen; es ist geradezu kindisch, wenn bei dem Gebet am Oelberg ein Kriegsknecht neben der offenen Pforte mit der größten Mühe unter dem Zaun durchkriecht, während ein anderer über ihn und den Zaun mit Leichtigkeit hinübersteigt; daß bei der Gefangennehmung zu gleicher Zeit Judas den Herrn küßt, Petrus den Malchus haut, Christus ihm das Ohr ansetzt und gepackt wird, stimmt auch mit dem Bestreben nach Natürlichkeit nicht recht überein; bei der Geburt Christi macht Joseph auf fast lächerliche Weise die Bewegung der Maria nach, hinter der er in die Knie sinkt; Maria aber hat ihrerseits die Bewegung der niedergleitenden Hände von den Marien bei Roger und Schongauer sich abgesehen, ohne aber die bewegende Empfindung mitzunehmen, so daß dieselbe durch eine leichte Wendung der Handwurzel von der Seite nach oben um alle Bedeutung kommt. Der Schönheit der Bewegung fehlt somit nicht selten das Gefühl, in der Regel aber der Bewegung die Schönheit, wie denn namentlich steif ausgestreckte oder eingeknickte Beine, geschlossene Knie mit auseinanderstehenden Füßen häufig vorkommen. In den Formen macht er einen sichtbaren Unterschied zwischen Gestalten einer höheren Geltung, wie Christus, Maria, auch sonst vorkommende Frauen, die sich durch rundliche Angesichter und weiche, anmuthige Züge auszeichnen, und den nach Charakter oder Stand tiefer stehenden Personen, denen er gern große Nasen, überhaupt stark vorspringende Profile gibt. Ganz dem gemäß ist der

 Ausdruck der edleren Charaktere schwach und unbestimmt, der tiefer stehenden leicht übertrieben und verzerrt. In der Anwendung moderner Costume ist er sehr mäßig, hält sich für die Anordnung der Gewänder, selbst für die Form der Falten und Brüche, an die niederländischen (oder schongauerschen) Vorbilder, ohne inzwischen ihre Feinheit zu erreichen, noch immer die Bedeutung zu verstehen, wie er denn bei der ruhigen Gestalt des an die Säule gebundenen Christus rechts und links von den Hüften flatternde Gewändchen angebracht hat. Die vorkommenden Bauformen sind noch durchgehends gothisch oder romanisch. Die Zeichnung ist, wo ein Modell benutzt worden, ziemlich verständig, nur nicht durchgebildet; aber einzelne Theile, z. B. der Körper Christi bei der Geißelung, vortrefflich modelliert; und das Bildniß des Abtes Georg von Kaisersheim, des Stifters, auf der Beschneidung in aller Beziehung ganz vorzüglich. Die Carnation ist wahr und warm durch bräunliche Schatten, die Färbung überhaupt kräftig und tief, obschon einzelne Farben, z. B. ein Hellblau, im Licht statt des Localtones Weiß haben, und obschon die Behandlung mit sehr fettem Auftrag ihr eine zu körperhafte Schwere gibt.

In der städtischen Galerie zu Augsburg ist, wie erwähnt, ein Bild Holbeins d. Ae. in Form einer Spitzlunette, die Verklärung Christi auf Tabor, 1502 für den Kreuzgang des Katharinenklosters gemalt. Christus, Moses und Elias stehen neben einander, ohne besondere Seelenbewegung; aufgeschreckt liegen im Vorgrund die drei Jünger, zum Theil verdeckt durch die riesenhaften Ornamente an den Wappen der Stifter vor ihnen. In zwei Nebenfeldern sieht man die wunderthätige Speisung und die Heilung eines Besessenen. — In derselben Galerie be-

findet sich ein zweites, größeres Werk des Meisters, zu der obenerwähnten Folge von Darstellungen der Hauptkirchen Roms gehörig, ehedem im Capitelsaal vom Katharinenkloster, vollendet 1504. Der Gegenstand ist die Kirche S. Paul vor den Mauern, und in einer reichen Zusammenstellung von Scenen ist das Leben des Apostels nach der Geschichte und Legende vorgeführt; zuerst die Taufe Pauli, durch Ananias vollzogen, seine Predigt vor vielen Zuhörern alles Alters und Geschlechts; sodann wie er im Gefängniß Briefe schreibt, wie er mit Petrus im Hof des Gefängnisses spazieren geht, bei welcher Gelegenheit Beide Kronen tragen; wie er gestäupt wird; sein Abschied von Petrus; im Vorgrund seine Hinrichtung. Nun sieht man Hirten, die seinen Kopf gefunden haben, den Traum der Wittwe, der er sein Blut in ihrem Garten zeigt, und sein feierliches Begräbniß im Beisein von Papst, Cardinälen, Bischöfen und vielen Klostergeistlichen. Außerdem ist noch eine heimliche Rettung des Apostels durch einen Korb und — freilich ohne einen andern, als den oben angedeuteten Zusammenhang — die Verspottung Christi eingefügt. Die Darstellungen sind nicht durch Abtheilungen getrennt, sondern machen den Inhalt eines Gesammtbildes aus, nach der Weise Memlings. Deutlicher, als bei dem Kaisersheimer Altar, treten hier die Schwächen des Meisters, aber auch seine Vorzüge hervor. Die Handlung ist überall unvollkommen ausgesprochen, und oft mit Sonderbarkeiten gewürzt, wie z. B. das abgeschlagene Haupt Pauli über einer Oeffnung im Boden senkrecht steht. Flüchtiger und ungründlicher ist die Zeichnung, die Uebertreibung der Züge und Bewegungen steigert sich hier und da bis zur Grimasse, so daß es dem das Bild charakterisierenden Naturalismus

4. Zeitr.

4. Zeitr. an der nöthigen Grundlage und Kraft fehlt. Dafür ist, was unmittelbar nach dem Leben gemalt ist, wie das Bildniß der Stifterin, Veronica Welserin, die man allerdings nur vom Rücken unter den Zuhörern des Paulus sieht, sodann die Gruppe von dem Künstler selbst und seinen beiden Söhnen, Ambrosius und Hans, bei der Taufe des heil. Paulus, von großer Wahrheit und Schönheit, und Farbenwahl, Stimmung und technische Behandlung von bewundernswürdiger Vollkommenheit. Die gediegenste der mir von ihm bekannten Arbeiten besitzt die öffentliche Galerie in Prag, mehre grau in grau gemalte Altarflügel mit den HH. Ambrosius, Margareth, Thomas, Augustinus, Barbara, Apollonia und Rochus; ferner einer Legende, wie ein König auf Fürbitte einer Frau aus dem Fegefeuer erlöst wird, und dem Tode der Maria. In diesem Werk hat seine Zeichnung strengeren Styl und einfachere Linien, als in irgend einem anderen, und die Formen sind schön, wenn auch etwas sehr in's Rundliche gehend. Der Vortrag ist ungemein einnehmend durch eine härtelose Festigkeit des Strichs und eine große Vollendung der technischen Ausführung. Im Ornament kämpft die Gothik mit der Renaissance um den Vorrang; und auf dem Bilde der Erlösung aus dem Fegefeuer hat man eine ganz italienische Landschaft vor sich. Der Tod Mariä hat manchen eigenthümlichen Zug. Die Jungfrau kniet am Fußende ihres Bettes, die Kerze nur noch ungewiß zwischen den betenden Fingern haltend. Johannes kniet weinend mit seiner Kerze ihr gegenüber, Petrus aber versieht sein Amt mit Weihkessel und Weihwedel, die Anderen reden oder beten zusammen. In dem ganzen Werke ist kein barocker, ja kein unschöner Zug. — Die Bilder der Passion aus späterer

Zeit, die man von ihm in der öffentlichen Sammlung zu Basel sieht, sind dagegen sehr wenig erfreulicher Art, wichtig vornehmlich, um zu zeigen, wie unvermeidlich — trotz aller Fertigkeit des Malers und Freiheit des Vortrags — der Künstler dem Verfall entgegengeht, der seine Kunst nicht auf ein tiefes Studium der Seele und ihrer Aeußerung in der Natur gegründet und durch sorgfältige Beobachtung des Lebens ausgebildet hat. 4. Zeitr.

Aus den Zunftbüchern der Augsburger Maler von 1460 und später lernen wir als besonders geachtet den Meister Thomas Burgkmair kennen, so wie sein Todesjahr 1523; aber keines der vorhandenen Werke trägt seinen Namen, keine Urkunde nennt ihn als den Urheber eines solchen. Nur sagt die Chronik des Katharinenklosters, daß ihm die Gemälde des Capitelsaales mit übertragen worden. Das einzige Bild aber, das von den sechs für diese Stelle gemalten für ihn übrig bleibt, ist die Darstellung von S. Stefano und S. Sebastiano, mit der Inschrift: „Ecclesia huius Sti Stephani 1502. L. F.“ Auf diesem Bilde sieht man den heil. Sebastian, bekleidet und mit Pfeilen in der Hand, die Steinigung Stephans, die Gefangennehmung Christi und eine Anzahl Scenen aus der Geschichte der Kreuzfindung. Die Darstellung ist ohne Gefühl, oder von einem rohen und gemeinen; kurze Verhältnisse und plumpe Formen zeichnen die Figuren aus, die in geschmacklose Trachten gehüllt sind; der Faltenwurf ist ganz ordinair, und seine Formen sind dick und wulstig. Thomas Burgkmair.

Unbegreiflicher Weise hat man zwei Tafeln im Dom, Werke von hoher Schönheit, von denen später die Rede sein wird, mit jenen rohen Producten im Styl überein=

4. Zeitr. stimmend gefunden, und sie darum unter die Arbeiten des Thomas Burgkmair gestellt. Gegen die Annahme aber, daß eben dieß Capitelsaalbild mit St. Stephan und Sebastian von Thomas Burgkmair sei, erhebt das L. F. der Inschrift einige Zweifel, die sich durch die Notiz des Klosterbuches steigern, darin es heißt: „Item Helena Rephonin St. Lorenzen und St. Sebastian machen lassen, die gestelt sechzig Gulden; ich schreib's nach der alten sprach wie es steht, von L. F.“ Wie dem übrigens sei, an künstlerischen Ehren leidet Meister Thomas keinen Abbruch, wenn man seine Betheiligung bei dieser Arbeit in Zweifel zieht.

Hans Burgkmair. Sehen wir in den Leistungen der Augsburger Schule weniger die Aeußerungen von Phantasie und Gemüth, als die Richtung auf kunstgerechte Ausführung und handfertige Geschicklichkeit, so nimmt darin Hans Burgkmair eine der ersten Stellen ein. Er ist 1472 zu Augsburg geboren, wahrscheinlich des Thomas Sohn, und war nicht allein Maler, sondern auch Formschneider und Aetzer. Daß er die Kunst bei Martin Schongauer erlernt, wissen wir durch ihn selbst, da er schreibt, daß er 1488 sein Schüler war (s. oben S. 191). Sein Todesjahr ist unbekannt; angenommen wird 1559, doch reicht die Angabe keines seiner Werke so weit. Er scheint eine Zeitlang in Nürnberg gelebt zu haben; wenigstens ist der Einfluß der dort herrschenden Richtung in seinen späteren Werken sichtbar. Ausgerüstet mit einem großen Talent, einer festen Hand und bewundernswürdiger Geschicklichkeit im Vollenden, zeigt er in seinen frühesten Werken Sinn für das Großartige, das er nur durch Prachtlust schwächt; dem Styl der niederländischen Schule nicht fremd, schafft er sich doch bald

einen eigenen an, aus dem man sieht, daß er eine derbe 4. Zeitr.
Charakteristik liebt und nicht gerade viel nach Schönheit fragt. Die Knochen und Knöchel läßt er gern stark hervortreten, so daß Hände und Füße ziemlich knorrig aussehen, und die Gesichtszüge allerlei Ausschweifung erleiden. In der Gewandung unterscheidet er Weißzeug durch feines gezogenes Gefälte von den gröberen Stoffen, die sich massig und großbrüchig in Falten legen. Eigenthümlich ist ihm, vornehmlich später, eine Anwandlung — so zu sagen — von Gemüthlichkeit, wodurch die nach und nach zu Begriffen gewordenen Charaktere wieder Menschen werden würden, wenn ihm die Weichheit lebendiger Form und der Zauber einer leichten und natürlichen Färbung zu Gebote gestanden hätte. Darin aber bleibt er im Bereich bemalter Holzschnitzwerke, und nur die Tiefe des Tons und der Schatten, wie die vollkommene Modellierung decken den sonst sehr fühlbaren Mangel.

Aber man würde ihm durchaus Unrecht thun, wenn man ihn nur nach seinen Oelgemälden oder nach seinen kirchlichen Darstellungen beurtheilen wollte. Die Richtung auf die Wirklichkeit, in welcher sich seit dem Einfluß der Eykischen Schule die deutsche Kunst bewegte, mußte sie nothwendig von den Höhen der Religion allmählich entfernen, auch wenn nicht gewisse religiöse Anschauungen und Vorstellungen ohne alles menschliche Zuthun der Zeit verfallen wären. Was aber an Einer Stelle dem Künstler entzogen war, das konnte ihm an einer andern doppelt gewährt sein, und Hans Burgkmair sehen wir für den Mangel idealer Darstellungsgabe vollkommen entschädigt durch die Gabe einer wunderbar frischen Auffassung des Lebens. Wir besitzen kein Bild und keine Beschreibung

4. Zeitr. der Zeit, in der er lebte, das nur entfernt uns sie vergegenwärtigte, wie sein „Triumphzug Kaiser Maximilians", in welchem er alle Stände und Geschlechter, Bauern und Bürger, Ritter und Knechte, Fürsten und Große des Reichs, Kriegsleute und Spielleute aller Art, alle dem deutschen Scepter unterworfene Nationalitäten, wie den Kaiser und seine Räthe in solcher Lebendigkeit und Wahrheit und mit so treuer Beachtung aller Einzelheiten im Holzschnitt vorführt, daß das Vergnügen, diese Blätter zu sehen, zur höchsten Erquickung wird.

In der städtischen Galerie zu Augsburg sind sechs ansehnliche Arbeiten dieses Meisters, Oelgemälde, davon drei in die Folge der bereits erwähnten römischen Kirchen gehören. Das bedeutendste dieser Bilder ist das der Peterskirche gewidmete, vom Jahre 1501. Das Gebäude in seiner alten Gestalt nimmt den Hintergrund ein; vorn sitzt Petrus in goldglänzendem, päpstlichem Ornat, den Ablaß in der Rechten, die Schlüssel des Himmels in der Linken, eine würdevolle, ja mächtige Gestalt. Zu seiner Rechten sitzt, von einer Anzahl Heiligen umgeben, Maria mit dem Kind, andere Heilige haben sich zur Linken geschaart. In der oberen Abtheilung der Tafel ist das Gebet am Oelberg zu sehen. In keinem der bekannten Bilder von H. Burgkmair ist der Zusammenhang mit der niederländischen Schule so sichtbar, wie hier, und in keinem ist soviel Schwung und Gefühl. — Die Galerie besitzt ein zweites Bild von ihm aus demselben Jahr, ein Triptychon von 1501, Christus und Maria in feierlichem Ornat auf einem reichen bischöflichen Throne von Renaissance-Architektur sitzend, umgeben von musicierenden Engeln; auf den Flügeln und dem Sockel Halbfiguren von Heiligen;

fleißig und geschickt in der Ausführung, aber stumpf in der Empfindung sowohl für die religiöse Bedeutung des Inhalts, als für das Naturgemäße in der Form. 4. Zeitr.

Aus den nächstfolgenden Jahren sind wiederum zwei Bilder aus dem Capitelsaal von St. Katharinen, die Kirche Sta. Croce mit der Kreuzigung, dabei die Legende von der heil. Ursula zu beiden Seiten; dann die Kirche S. Giovanni in Laterano mit Darstellungen aus der Legende des Evangelisten Johannes und der Geißelung Christi. Weder in diesen Gemälden, noch in einem großen Triptychon, aus der Jesuitenkirche zu Augsburg gleichfalls in die Galerie versetzt, zeigt Burgkmair einen anderen Fortschritt, als in der Technik. Doch weiß er hier überall noch Maß zu halten in der Bewegung und in der Anordnung, ein Lob, auf das er später bei Ausführung der Höllenfahrt und der Himmelfahrt Christi und Mariä an den Orgelthüren in St. Anna zu Augsburg verzichtet zu haben scheint. Burgkmair war ein ausnehmend fleißiger Mann, und schwerlich möchten seine Gemälde alle schon irgendwo verzeichnet sein. Vorzügliche Arbeiten seiner Hand findet man noch in den Galerien zu München und Schleißheim, zu Wien und in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Unter den Münchner Bildern zeichnet sich ganz besonders ein Johannes auf Patmos aus, der zwischen hohem Gras und allerlei Waldthieren unter Palmen schreibend sitzt, und in dem offenen Himmel die Himmelskönigin erblickt. Unter den Nürnbergern eine Madonna unter einem Baum, dem Christkind eine Traube reichend. Außerdem kennt man gegen 700 Holzschnitte, zu denen er die Zeichnungen gemacht, wohin namentlich der „Weißkunig", eine Art poetischer Lebensgeschichte des

4. Zeitr. Kaisers Maximilian, mit 237 Blättern, gehört, zu denen er manche der Stöcke selber geschnitten haben mag. Ferner der oben gerühmte „Triumphzug Maximilians" von 135 Blättern; die östreichischen Heiligen, 150 Blätter, und vieles Andere. Auch Miniaturen von ihm kennt man, wie namentlich einen „Triumphzug Maximilians" in der kaiserl. Bibliothek zu Wien.

Die Malerzunft zu Augsburg zählte viele Namen um diese Zeit, u. A. einen Bruder des älteren Holbein, Sigmund Holbein, von dem ein Marienbildchen im Landauer-Brüderhaus zu Nürnberg aufbewahrt wird; inzwischen einen allgemein geschichtlichen Werth haben sie nicht.

Sigm. Holbein.

Dagegen geht daraus ein Künstler hervor, der als ein Stern erster Größe nicht allein in Deutschland, sondern von allen Nationen geachtet und dessen Glanz nie erbleichen wird, Hans Holbein der Jüngere. Er ist geboren zu Augsburg 1498 oder 1497,*) und ist in Bezug auf frühe Reife der künstlerischen Kräfte gewiß die seltenste Erscheinung, die die Geschichte kennt. Schon im zartesten Knabenalter muß sein Talent in unzweifelhafter Stärke hervorgetreten sein; denn in der obenerwähnten Familiengruppe auf dem Paulusbilde des Vaters zeigt dieser auf den kleinen dickköpfigen, etwa sechsjährigen, stämmigen Hans, als wollt' er sagen: „Das ist Einer! Gebt Acht!" und sein älterer Bruder Ambrosius hat ihn an

Hans Holbein d. J.

---

*) Das von ihm selbst gezeichnete Bildniß, jetzt im Berliner Kupferstichcabinet, hat die Jahrzahl 1511 und 14 (Jahr alt). Auf einem anderen gemalten Bildniß in der Sammlung des Lord Arundel in England, davon aber nur noch der Kupferstich von W. Hollar 1647 vorhanden ist, hat er neben der Jahrzahl 1543 sein Alter auf 45 Jahre angegeben.



H. Holbein d. J. Rob. Petzsch sc.

Hand und Schulter gefaßt, als wollte er sich schon jetzt an ihn halten. Die Bildnisse aus seinem 14. Jahre sind mit fester Hand und fehlerfrei gezeichnet. Ja es haben sich Tafeln von 1510 vorgefunden mit Scenen aus der Lebensgeschichte Christi, die der Knabe im Auftrag der Priorin Kath. Fetterin für die Kirche von Oberschönefeld gemalt haben soll. Sind diese Tafeln, die Herr Conservator Eigner in Augsburg besitzt, ächt, so hat sich der Kleine näher an den Großvater, als an den Vater gehalten. Doch tritt hier die Eigenthümlichkeit noch nicht hervor, wie wir sie in aller Stärke in einem mit „Hans Holbein 1512" bezeichneten Oelgemälde erkennen, das als eine Stiftung der Veronica Welser im Capitelsaal des Katharinenklosters auf dem Altar stand, und von dort in die städtische Galerie zu Augsburg gekommen ist. Es ist das Christkind zwischen Mutter und Großmutter (s. die beigefügte Abbildung). Schon die Auffassung des tausendfach behandelten Gegenstandes zeigt, daß das junge Genie seine Kunst auf eigene Füße stellen wollte: Es ist nicht die Segnung, noch das Blättern im Gebetbuch, noch das Spiel mit einem Vogel oder einem Engel, was den Mensch gewordenen Christus beschäftigt; sondern er lernt gehen! und er thut seinen ersten Schritt mit solcher Sicherheit und Festigkeit, daß der mütterliche und großmütterliche Beistand ganz überflüssig erscheint und nur da ist, damit wir Zeugen unserer Freude haben. Bedenkt man die Neuheit des Gedankens, die Schwierigkeit der Darstellung und das Alter Holbeins (er war erst 14 Jahr alt), so muß man über die Lösung der Aufgabe erstaunen. Es ist auch nicht etwa die väterliche oder großväterliche Hand im Bilde wahrzunehmen; kein Strich erinnert daran, 4. Zeitr.

4. Zeitr. und Hans, der Junge, tritt so selbstständig auf, wie sein Christkind. Vor allen Dingen erkennt man die Richtung auf klare und bestimmte Ausprägung der Form, auf Fülle und Gesundheit derselben, und möglichste Uebereinstimmung mit dem Leben. Zeichnung und Bewegung erinnern auffallend an den Knaben im berühmten Meier'schen Bilde (in Dresden), nur daß die kecke Lust der Neuerung den noch ungezügelten jungen Maler fast zur Uebertreibung verleitet. Zugleich macht sich im Ornament der veränderte Geschmack in der Architektur geltend, und unbekleidete, rundliche Engelkinder schweben an der Stelle der faltenreichen Gestalten aus früher Zeit. Und doch ist noch ganz der Ernst, die Innigkeit und Wahrhaftigkeit, die Formstrenge der alten Kunst Herr im Bilde und in dem jugendlichen Meister.

Mit Riesenschritten verfolgt er seine Entwickelung. In die nächstfolgenden Jahre fallen drei Gemälde, gleichfalls in der Galerie zu Augsburg: das Martyrium der heil. Katharina, die Legende vom H. Ulrich und dem Bauer, in dessen Händen der Gänseschenkel vom Fastentisch des Heiligen sich in einen Fisch verwandelt, und die Kreuzigung Petri, ausgezeichnet vornehmlich durch eine Anzahl vortrefflich nach dem Leben gemalter Bildnisse, wie sich eine solche aus ungefähr derselben Zeit in der Kupferstichsammlung in Berlin befindet.

Nun folgt im Jahr 1516 ein Triptychon, das aus dem Katharinenkloster, wohin es die unermüdliche Freundin der Kunst und der Familie Holbein gestiftet, zum Theil in die städtische Galerie von Augsburg, zum Theil in die Münchner Pinakothek gekommen: das Martyrium des h. Sebastian, nebst den HH. Barbara und Elisabeth

Martyrium des h. Sebastian.

auf den Seitenflügeln (letztere in München). S. Sebastian, entkleidet an einen Feigenbaum gebunden, ist von Kriegsknechten umgeben, die mit Bogen und Armbrüsten nach ihm schießen, und neben denen rechts und links einige Männer als Zeugen des Blutgerichts stehen. Mit diesem Bilde hat der 18jährige Jüngling alle Kunstgenossen in seiner Nähe überflügelt und steht bereits als ausgebildeter, tiefdenkender und fühlender Meister und Kenner der Natur da. Durch allerhand kleine Züge ist die Darstellung belebt, wie z. B. einer der Schergen den Bolzen zwischen den Lippen hält, während er knieend die Armbrust spannt; die Köpfe sind von sprechender Naturwahrheit, die Gestalten der Heiligen gleich entschieden edel und schön; die Bewegungen der Gestalten bis in die Fingerspitzen auf's Feinste empfunden; alle Formen, namentlich auch die der Hände, vortrefflich gezeichnet und klar und vollkommen abgerundet, die Falten aber bei aller Einfachheit und Strenge in einen neuen, mehr fließenden Styl gebracht. Am bewundernswürdigsten aber ist die Stimmung und Vertheilung der Farben und der ganze leuchtende, warme Farbenton, und wie Alles vom lichten Körper des Heiligen in der Mitte bis zu den bunten und dunkeln Gewändern der Schergen und Zuschauer an beiden Seiten durch die zartesten Uebergänge in einen gemeinsamen bräunlichen, bis zur äußersten Tiefe verstärkten Schatten in die wohlthuendste Harmonie gebracht ist; und zwar mit einem so leichten und flüssigen Farbenauftrag, daß an vielen Stellen die Aufzeichnung noch durchscheint.

4 Zeitr.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Holbein schon 1513 einmal, wohl mit seinem Vater, in Basel war; denn aus der Zeit stammen einige gezeichnete Bildnisse von Personen

4. Zeitr. aus Basel. Vom Jahr 1516 ist das Aushängeschild, das er für einen Schulmeister dort gemalt, und das nun (zu zwei Tafeln zersägt) in der öffentlichen Sammlung zu Basel aufbewahrt wird. 1517 war er in Luzern beschäftigt, 1519 aber ließ er sich in Basel nieder und legte im Jahr darauf den Bürgereid ab. 1526 ging er nach England, wo er durch den Kanzler Thomas Morus, an den er durch Erasmus von Rotterdam empfohlen war, dem König Heinrich VIII. bekannt gemacht wurde, und in große Gunst kam, besuchte wohl zuweilen seine zweite Vaterstadt, die ihn zum Stadtbaumeister mit 50 fl. Gehalt gemacht hatte, und seine dort lebende Familie, blieb aber, großentheils mit Bildnißmalerei beschäftigt, in England, wo er (in London) 1554 an der Pest starb. Daß und wann er in Italien gewesen, wird nirgends mit Bestimmtheit gesagt; unzweifelhaft jedoch geht es aus vielen seiner Werke hervor, die bald an Mantegna, bald an Leonardo, vornehmlich aber an Rafael und Giulio Romano erinnern. Aber die Meister Italiens übten auf ihn nicht den zersetzenden Einfluß, wie auf Mabuse und die niederländischen Zeit- und Kunstgenossen, sondern sie hoben seine Anschauungsweise, läuterten seinen Geschmack und schärften seine Naturbeobachtung, ohne an die Quelle seines Genie's zu rühren, die freilich in unvergleichlicher Kraft und Frische sprudelte. Uebersieht man seine Arbeiten, so erstaunt man über den Umfang seines Talents und über die Freiheit, mit der er über die Form gebot, ohne dem Gefühl Abbruch zu thun. Mit Lust entwarf er Scenen aus dem Leben, mit Ernst und Tiefsinn behandelte er historische, religiöse und poetische Gegenstände, wobei nicht selten Spott und Laune seiner Phantasie Flügel ansetzte; mit unnachahmlicher Naturtreue

malte er Bildnisse, und wußte Seele und Charakter in wenigen Linien zu zeichnen. Sorgfältig wie ein Miniaturmaler, streng Fältchen für Fältchen modellierend, hatte er es in seiner Gewalt, frei und leicht und breit wie ein Zögling Fra Bartolommeo's oder Rafaels zu zeichnen und zu malen. Der Grundzug aber seines hellglänzenden Kunstgeistes ist die dem deutschen Volkscharakter vorzugsweis eigene Wahrhaftigkeit, die nicht auf halbem Wege zur Wahrheit stehen bleiben mag und selbst vom Ideal sich abwendet, wenn ihm darin die lebendige Wärme, die überzeugende Kraft zu fehlen scheint. Begabt mit dem feinsten Gefühl für die Merkmale des Lebens in der Natur wußte er nicht allein den Formen in ihren zartesten Schwingungen zu folgen, sondern ebenso die Wirkung der Farbe in ihren tausendfältigen Abstufungen mit harmonischer Auflösung aller Gegensätze in scheinbar höchster Einfachheit wiederzugeben, wodurch vor Allem seine Bildnisse ihren unvergleichlichen und unschätzbaren Werth erhalten. 4. Zeitr.

Eines seiner ersten großen Bildnißwerke besitzt die Pinakothek in München, das 1517 gemalte Familienbild des Patriciers Rehling mit seinen Kindern aus Hainhofen im Schmutterthal bei Augsburg, besonders interessant, weil es (unvollendet oder abgewaschen) die höchst einfache und lichte Methode in der Anlage des Gemäldes zeigt. Rehling'sches Familienbild.

In demselben Jahre war Holbein in Luzern und malte das Haus des Schultheißen Hartenstein mit Fresken aus, mit Jagden und Kriegscenen, mit Bildern aus der römischen Geschichte und allerhand Allegorien, wovon übrigens nichts auf uns gekommen. Fresken in Luzern.

Wie früherhin Augsburg, so wurde nun Basel der

4. Zeitr. Mittelpunkt seiner Thätigkeit, und glücklicher Weise haben
Arbeiten in Basel. sich viele Denkmale derselben erhalten, die gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek dort vereinigt sind. Dahin gehört vornehmlich das treffliche Bildniß des Ambrosius Ammerbach, eines Freundes Holbeins, vom Jahre 1519; das des Buchdruckers Froben, ein dunkles, eckiges Gesicht voll Energie; ein „Leichnam Christi" vom Jahre 1521, offenbar ein mit äußerster Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, aber ohne Hervorhebung seiner höheren Bedeutung ausgeführtes Naturstudium. Unter den verschiedenen Handzeichnungen der Sammlung, von denen die Bildnisse aus der Meierschen Familie besonderen Werth haben, befinden sich auch Fragmente aus den Gemälden, die er um 1521 im Rathhaus zu Basel gemalt, und die, wie die Blendung des Zaleucus, der Selbstmord des Charondas ꝛc., aus der Geschichte der Gerechtigkeitspflege genommen sind.

Für die Orgel des Domes hatte er wohl um die gleiche Zeit Flügelthüren zu malen übernommen, und Zeichnungen und Cartons (oder grau in grau gemalte Bilder) dazu gemacht, die jetzt gleichfalls in der Bibliothek aufbewahrt werden. Man sieht darauf in großartig freier Composition, kühn und fest gezeichnet die Madonna mit dem Kind von Engeln umgeben, und den Stifter des
In Freiburg. Domes, Kaiser Heinrich II. — In der Universitätscapelle des Freiburger Münsters stehen zwei Altarflügel mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, nebst den Bildnissen der Stifter; mit großer vom Kind ausgehenden Lichtwirkung im ersten Bilde, sehr energisch in Zeichnung, Darstellung und Färbung. Am entschiedensten indeß tritt Holbeins Eigenthümlichkeit als religiöser

Historienmaler in den (in Einen Rahmen gefaßten) acht Bildern der Passion in der Breslauer Sammlung hervor. 4. Zeitr. Die Passion.

Wenn in der Kunst, soweit wir bisher ihren Entwickelungsgang verfolgt haben, ungeachtet aller realistischen und naturalistischen Bestrebungen, bei den Darstellungen aus der Religionsgeschichte die kirchliche Anschauung wenigstens soweit maßgebend geblieben war, daß den Hauptgestalten wie der Handlung die Bedeutung anzusehen ist, die sie in der Folge, d. h. in der Geschichte bekommen haben, so versetzt sich Holbein dagegen gleichsam als Zeitgenosse in die Begebenheit, und schildert sie ohne alle Reflexion, einfach und so wie sie sich wirklich zugetragen haben kann; wobei indeß übersinnlichen Erscheinungen der Zutritt gestattet und das Recht der Poesie außerdem durch die klar bemessene Anordnung und durch eine gewählte höhere Formen- und Farbengebung gewahrt ist; während zugleich ein veredelter Geschmack eine freie, idealische, der antiken Kunst entlehnte Tracht und Bewaffnung an die Stelle der durch die Eykische Schule eingeführten Zeittracht stellt.

Das erscheint mir als die wesentlichste Bedeutung jener merkwürdigen Tafeln in der öffentlichen Sammlung in Basel*), vom Jahre 1520—1525, in denen sich Altes und Neues auf die überraschendste Weise begegnet und einiget. Man sieht darin das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung Christi, Christus vor dem Hohenpriester, die Geißelung, die Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung

---

*) Auswahl der Werke Hans Holbeins d. J. von Basel, welche sich auf der öffentlichen Bibliothek daselbst befinden. I. Theil Passionsgeschichten, 8 Abtheilungen, nach den Originalgemälden in gleicher Größe lithographiert von Merian.

4. Zeitr. und die Grablegung. Das dramatische Interesse überwiegt durchgehend das symbolische; aber die Tiefe der Empfindung würde selbst ohne die Schönheit und Erhabenheit der Form über die gemeine Wirklichkeit erheben. Ergreifend ist der Gegensatz zwischen dem mit höchster Seelenangst im Gebet ringenden Heiland am Oelberg und den wie in Ohnmacht zusammengebrochenen, als das Bild menschlicher Hinfälligkeit, neben ihm am Boden liegenden Jüngern; wie in der Ausführung zwischen dem den Engel in der Höhe umstrahlenden reinen Himmelslicht und dem trüben Fackelschein, der den Verräther und die Schergen des Synedriums im Hintergrund umgibt. — Noch energischer in die Wirklichkeit versenkt sich Holbein bei der Kreuzigung. Christus hängt zwischen beiden Schächern; weder in der Form des Kreuzes, noch in der Art der Kreuzigung ist ein Unterschied gemacht; die Gekreuzigten stehen auf am Kreuz befestigten Holzklötzen, an die sie — jeder Fuß einzeln — angenagelt sind. Christus hat allein die Auszeichnung, daß er außer durch die Nägel noch mit Stricken um den Leib und beide Arme am Kreuz festgemacht ist, so daß seine Arme wagrecht liegen und der Körper vor dem Zusammensinken geschützt ist. Aber der Kopf ist vornüber nach der Brust gefallen, so daß kein Zug des ganz umschatteten Gesichtes zu erkennen ist. Zunächst seinem Kreuze stehen die Kriegshauptleute im Gespräch und sichtbaren Zweifel an der Rechtmäßigkeit der Hinrichtung Christi; ein Hoherpriester sieht nach ihm empor und bemüht sich, Gleichgültigkeit und Spott in seine Mienen zu legen; vor ihm in wirklicher Gleichgültigkeit liegen die Kriegsknechte und theilen die Kleider. Mitten in der sich verlaufenden Menge steht ein junger Mann und blickt weinend und seufzend zu Christus auf,

und neben ihm eine ältere fast ganz verhüllte Frau, stumm 1. Zeitr.
einen tödtlichen Schmerz zwischen den Händen pressend: es ist Johannes mit der Mutter Jesu. Wohl ist dieß Bild etwas überladen, aber ohne Nachtheil für die Wirkung, die im Gegentheil durch das Gedräng verstärkt wird. Dagegen glaube ich, daß der Künstler im dramatischen Effect zu weit geht, wenn er bei der Gefangennehmung Christum zugleich von Judas geküßt, von einem Kriegsknecht an den Armen und von einem andern am Haar gepackt werden, und wenn er Petrus auf den zu Boden geworfenen Malchus knieen läßt; ferner, wenn er bei der Grablegung (bei sehr in Verkürzung gehaltener Anordnung) auf die körperliche Schwere des Leichnams den größten Nachdruck legt. Wenn er aber bei der Kreuztragung den Heiland das Kreuz mit beiden Händen über Kopf und Nacken halten, also an den Kreuzarmen so tragen läßt, wie es offenbar am wenigsten drückt, so liegt in dieser Erleichterung, die sich der Weltheiland auf seinem Gange zum schmerzlichen Tode auf ganz natürliche Weise verschafft, etwas unendlich Rührendes. — Nimmt man nun hinzu, daß diese Bilder eine große, meist durch dunkele Hintergründe gehobene Farbenpracht haben, daß sie mit größter Energie, die selber ganz schwarze Schatten nicht scheut, modelliert, und mit der Freiheit und in der breiten, aber vollendeten Weise der römischen Schule ausgeführt sind, so findet man den Weg kaum wieder zu den Werken der nächstvorhergegangenen Jahre, die einem anderen Volk und einem anderen Jahrhundert anzugehören scheinen.

Unmöglich sind diese Gemälde ohne unmittelbare Bekanntschaft mit der römischen Schule entstanden; auch an Mantegna's Werke in Padua erinnert Manches, wie bei der

4. Zeitr. Verantwortung vor dem Hohenpriester die aus der Annahme eines niedrigen Augenpunktes folgende Verkürzung der Gestalten. Nun ist aber auch ein Abendmahl in der Baseler Sammlung Holbeinischer Werke, das vornehmlich in der Gesammt-Anordnung und Gruppierung unwidersprechlich auf die Bekanntschaft mit dem Abendmahl Leonardo's weist, wenn er auch allerdings — was zu beklagen — in die großartige Charakteristik des Mailänder Meisters nicht eingegangen ist. — Noch von einer anderen Seite werden wir in der Baseler Sammlung auf die Bekanntschaft Holbeins mit Leonardo geführt, durch das Bildniß nehmlich der Frl. v. Offenburg, einmal als „Lais Corinthiaca", gezeichnet und gemalt im Jahre 1526*), sodann als Venus in Begleitung Amors vorgestellt, einst im Besitz des Bonifacius Amerbach, dessen Sammlung 1661 an die Bibliothek kam. Zeichnung und Gemälde sind in Anordnung und Ausführung gleichsam Probestücke Holbeins, durch die er — wie man glauben möchte — hat erweisen wollen, wie genau er den Vorschriften Leonardo's im Nachbilden der Schönheit in der Natur nachzukommen im Stande war. Man kann nicht zugleich treuer, bestimmter und geschmackvoller zeichnen, Pinsel und Farbe nicht zugleich feiner und freier handhaben. — Neben diesen, wie unter dem Beistand der Musen und Grazien gemalten Bildnissen, nimmt sich das Familienbild seines eigenen häuslichen Glücks vom Jahre 1529 freilich, ungeachtet, oder vielleicht gerade wegen der unvergleichlichen Naturwahrheit, sehr trübselig aus.**) Dieß matte, verweinte Angesicht

Lais Corinthiaca.

Das eigene Familienbild.

*) Gestochen von Wirz.

**) Gestochen von Wirz; besser von B. Hübner.

seiner offenbar mehr mit körperlicher als geistiger Fülle gesegneten Frau, und das kränkliche dreijährige Mädchen auf ihrem Schooß schließen kein Paradies auf, wenn auch der hellaufblickende etwa zehnjährige Sohn an ein frühes Liebesglück des Vaters erinnert. Wenn man in diesem gewiß bewundernswürdig ausgeführten Bilde keine Annäherung an Rafael, noch an Da Vinci findet, so läßt sich dem nicht widersprechen; dagegen erscheint es mir als ein Unrecht gegen den Genius der deutschen Kunst, wenn man dessen Grundzüge darin ausgeprägt finden will. Wohl hatte es Holbein, den wir so vertraut mit der Kunstweise seiner großen Zeitgenossen jenseit der Alpen gesehen, ganz in seiner Gewalt, die Erinnerung aus seinem Gedächtniß gleichsam auszulöschen, ganz selbstständig, ganz deutsch zu sein; soll ich aber dafür einen augenfälligen Beweis anführen, so nenne ich nicht das Bild seiner eigenen Familie, sondern das des Burgemeisters Jacob Meier aus Basel, aus demselben Jahre 1529, das von seinen Nachkommen 1633 durch einen Schweden Leblond und den Banquier Lösert in den Besitz der K. Maria Medicis, nach deren Tode durch einen Holländer an das Haus Delfini in Venedig und von da durch den Grafen Algarotti in die Dresdener Galerie kam, zu deren Hauptschätzen es gehört.*) 4. Zeitr.

In der Mitte des Bildes steht Maria, ein krankes Kind auf ihren Armen, das sich an ihren Hals schmiegt, dabei aber wie zum ewigen Abschied wehmüthig niederblickt, wo Vater, Mutter und Geschwister, theilweis im Gebete

*) Eine Wiederholung dieses vortrefflichen Gemäldes war im Besitz des Prinzen Wilhelm von Preußen. Gestochen ist es vortrefflich von Steinla; sehr unvollkommen von C. F. Boëce; lithographiert in Hanfstängls Galeriewerk.

4. Zeitr. knieen oder sonst in Betrachtung versunken sind. Die Darstellung ist durchaus neu. Das ist nicht ein Votivbild, wie wir sie bisher so häufig auf den Altären gefunden, in klarem Zusammenhang mit der Bedeutung und Bestimmung des Altars; es ist das Bild einer Familie, die sich unter den Schutz der allerseligsten Mutter Jesu stellt (wie auch symbolisch der Mantel derselben sie Alle umschließt), das aber schwerlich jemals eine kirchliche Bestimmung gehabt hat. Forschen wir nach den Ursachen der Gewalt, die dieses Gemälde ununterbrochen und unwiderstehlich auf Jedermann ausübt, so liegt sie nicht in der Schönheit der dargestellten Personen, die in der That nicht auffallend ist, nicht in der Vortrefflichkeit der Farbe, der man eine gewisse Trockenheit nicht absprechen kann, sondern in der unendlichen Einfachheit und Wahrhaftigkeit, in welcher ein deutsches Bürgerfamilienleben, wie ein Sinnbild der ganzen Nation, uns vor Augen gestellt wird, dessen reichstes Gut unbefangene Frömmigkeit, und dessen schönste Erscheinung holdselige Mutterliebe ist, wie sie in der himmlischen Mutter Aller ihren treuesten Ausdruck gefunden.

Holbein verdankt den größten Theil seines Ruhmes seinem Talent als Bildnißmaler, das vornehmlich während seines Aufenthaltes in England in Anspruch genommen worden ist; und es wird wenige Sammlungen von Bedeutung geben, in denen nicht derartige Arbeiten seiner Hand zu finden wären, ausgezeichnet alle durch das gemeinsame Verdienst der anspruchlosesten, unbefangensten Naturauffassung, der sprechendsten Charakteristik, vollkommensten, fehlerfreien Zeichnung und Modellierung, einer höchst einfachen, aber grundwahren Färbung und einer kaum übertrefflichen, vollendeten Ausführung. Zu diesen Bildnissen

gehört unter anderen das des Erasmus von Rotterdam, das er mehrmals und in verschiedener Stellung gemalt; des alten Morus, Vaters vom Kanzler, zu Wiltonhouse, dem Landsitz des Grafen Pembroke; des Kanzlers Morus, des Erzbischofs Warham von Canterbury, und des Astronomen Nic. Kratzer von München; der Anna v. Cleve (1540)*) im Louvre zu Paris, des Goldschmidts Morett in der Dresdener Galerie, dort irrthümlich dem Leonardo da Vinci zugeschrieben; des Lord Guilford im Schloß zu Hamptoncourt; des Richard Southwell in den Uffizien zu Florenz; des Schatzmeisters Sir Bryan Tuke in Corsamhouse, dem Landsitz der Familie Methuen; des Königs Heinrich VIII. (Kniestück 1530) in Warwickcastle; des deutschen Kaufmanns Stallhof in Windsor 1532; des Kaufmanns Gysin von Basel im Berliner Museum; der Jane Grey (?) bei Lord Normanton in London; einer Unzahl unbekannter köstlicher Bildnisse nicht zu gedenken. Dazu kommen neunundachtzig gezeichnete Bildnisse von Personen aus dem Hofstaat König Heinrichs VIII., jetzt in der königlichen Sammlung in Windsor,**) und ein großes Gemälde der königlichen Familie, früher in Whitehall, später in Kensington-Palace.***) Eine reiche Renaissance-Architektur bildet den Hintergrund eines Zimmers, in welchem um eine Art Mo-

4. Zeitr. Bildnisse.

*) Abgebildet in dem Werk: The heads of illustrious persons of Great-Britain, engraved by Houbracken and Vertue. London 1743.

**) Im Facsimile gestochen von Bartolozzi und von J. Chamberlaine. Imitation of original drawings by H. Holbein. London 1792. und eine Art Fortsetzung: The Holbeinportraits in His Majesty's collection. London 1813.

***) Gestochen von G. Vertue.

4. Zeitr. nument mit Inschriften die fürstlichen Personen in der Art geordnet sind, daß Heinrich VII. und Elisabeth ihm zunächst und eine Stufe höher gestellt sind, als Heinrich VIII. und Anna Seymour. Das Gemälde trägt Holbein's Namen und die Jahrzahl 1537. — Von dem berühmten Familienbild des Thomas Morus ist nur eine Skizze vom J. 1529 in der Baseler Sammlung bewahrt.*) Das Gemälde der Barbers-Hall in London mit Heinrich VIII., der der Zunft der Bader ihre Privilegien ertheilt, ist nur noch eine Ruine.

Holbein als Historienmaler.

Wie vollkommen nun aber auch die Leistungen Holbein's als Bildnißmaler sind, so daß derartige Werke den besten der Besten Italiens gleichgeschätzt werden; wie bewundernswürdig der Umfang seines Talents, von der größten Strenge der alten deutschen Kunst bis an die Grenzen der zur Manier übergehenden neuen italienischen — seine Bedeutung in der Allgemeinen Geschichte erhält der Künstler durch seine Theilnahme an der Bewegung der Zeit durch den Ausdruck herrschender Gedanken, Anschauungen und Empfindungen. Und obwohl das, was Holbein in dieser Richtung gethan, theils zu Grunde gegangen ist, theils in kleinen fliegenden Blättern besteht, so nimmt es doch unsere Aufmerksamkeit in ganz besonderer Weise in Anspruch, wie es — wenigstens theilweis — in weitester Verbreitung im Volke lebt.

Bei jeder großen geschichtlichen Bewegung drängt sich der Unterschied zwischen Arm und Reich, Hoch und Niedrig, Glücklich und Unglücklich in den Vorgrund und erhitzt die ohnehin aufgeregten Gedanken. Wie in unseren Tagen, so

---

*) Gestochen von Mechel.



H. Holbein d. J. L. Friedrich sc.

war zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Welt voll dieser Vorstellungen, die die rohen Massen nicht selten zu den blutigsten Handlungen führten. Holbein faßte sie mit freiem, poetischem Geiste und im Sinne der Gerechtigkeit und Mäßigung auf und gab ihnen leichtfaßliche Gestaltung; und zwar bediente er sich zugleich der aus den classischen Studien geschöpften Weise der Allegorie, wobei ihm die italienischen Meister Vorbild waren, aber auch der eingreifenderen symbolischen Darstellungen aus dem wirklichen Leben. Die erstere Weise ist uns erhalten in einigen Blättern nach den untergegangenen Gemälden, die er im Hause der Hansa zu London ausgeführt und die den Triumphzug des Glücks und den der Armuth darstellen. Ausdrucksvoll ist besonders der letztere, aus welchem ich eine Gruppe hier im Umriß mittheile: Halbnackt und halbverhungert sitzt Naenia (die Armuth) auf einem Leiterwagen, hinter ihr Infortunium (das Unglück), vor ihr, aber gut aussehend, Memoria und Usus (Erinnerung und Herkommen), dabei Industria, die allerhand Handwerkzeuge austheilt an das den Wagen umgebende Proletariat, kräftige, stämmige Arbeiter, um auszusprechen, an welcher Stelle und mit welchen Mitteln Abhülfe zu finden sei.*) Ihnen zunächst und voran schreitet ein stattliches Weib, Labor (die Arbeit), mit dem Grabscheit, und treibt einen der vor den Wagen gespannten Ochsen (mit der Inschrift Pigritia [Faulheit]) an, während der andere, Negligentia (Nachlässigkeit), von der Diligentia (dem Fleiß) vorwärts gebracht wird. Außer den Ochsen ziehen auch Esel am Karren, Ignavia und Cupiditas (Dummheit und Begier), denen Sollicitudo und Moderatio

4. Zeitr.

Triumph des Glücks und der Armuth.

*) Siehe die beigefügte Abbildung.

4. Zeitr. (Aufmunterung und Zurückhaltung) lenkend und mäßigend zur Seite gehen. Die Zügel aber des wenig versprechenden Viergespanns führt heiter emporblickend das Bild des Vertrauens in die Zukunft, die Hoffnung. J. Zucchero, der im J. 1574 eine Zeichnung danach gemacht*), hat dieses Bild für Rafael's würdig erklärt, und in der That — wäre auch durch seine Hand etwas von römischer Form in die Copie gekommen, es könnte, zumal da Zucchero schwerlich ein Interesse dabei hatte, den deutschen Meister über Gebühr hoch zu heben, doch nicht so viel sein, um dieser Composition jene Freiheit und Anmuth der Bewegung, jene Größe und Breite der Formen, jenen Geschmack in der Anordnung im Ganzen wie im Einzelnen bis auf Haare und Gefälte zu geben, die wir daran wahrnehmen und allerdings fast nur im Vatican zu finden gewohnt sind.

Wenn Holbein bei diesen Darstellungen seiner Muse die fremde hohe Weise als Vorbild gestellt, so sehen wir ihn bei den anderen, mit denen er in's Volk eindrang, in fernigster deutscher Art. Das ist sein Todtentanz, wahrscheinlich in den ersten Jahren seines Baseler Aufenthaltes entstanden, eine Bilderfolge tiefsinnigen Ernstes, und hohnlachenden Humors, in der er die Zerbrechlichkeit unseres Lebens und die Gleichheit Aller vor dem Gesetz und vor der Willkühr der Vernichtung vor Augen stellt. Dem Kaiser drückt der Tod seine Krone in den Kopf, während er Rath holen und Recht sprechen will; dem König kredenzt er beim Mahle die goldene Schale; den Kurfürsten hindert er, wohlzuthun, den Richter, sich bestechen zu lassen; die Kaiserin, die in Gepränge mit glänzendem Gefolge einher-

Todtentanz.

*) Gestochen von Vorstermann.

geht, führt er unerkannt in die offene Grube; die Königin, 4. Zeitr.
die ihn durchschaut und fliehen will, reißt er mit Gewalt von ihrem Palast und gibt dem Arzt, der ihm wehren will, einen Tritt vor den Leib. Leise schiebt er den Papst, dem der Kaiser den Pantoffel küßt, vom Thron, und kümmert sich nicht darum, ob ihm ein Teufel die Faust oder ein anderer die Bulla Sanctorum vorhält. Den Bischof, der seine Heerde weidet, führt er tanzend hinweg; vor dem feisten Abt erscheint er selber als Bischof und holt ihn in seinen Schafstall mit Gewalt; dem Priester, der das Sacrament zum Sterbenden trägt, dient er mit Glocke und Laterne als Sacristan, und den Bettelmönch packt er, wie er mit gefülltem Sack in sein Kloster zurückkehrt. Mit dem Strohkranz um den kahlen Schädel führt er die fromme Priorin zur Hochzeit, und der lüsternen Nonne, die vom Gebet nach dem Verführer sich umsieht, löscht er Altar- und Lebenslicht aus. Keine Waffen bestehen wider ihn, er zertrümmert Helm und Schild und durchbohrt den Krieger trotz Stahl- und Eisenkleid. Den rechnenden Wucherer überfällt er, die lachende Braut schmückt er mit der Todtenbeinkette, das Kind reißt er vom eben fertig gekochten Brei, den Krämer überfällt er, wie er seine Waare zu Markte trägt, den Blinden führt er betrügerisch auf steinigten Pfad, dem emsigen Landmann erschlägt er die Pferde vor dem Pfluge und nur um den Elenden, Aussätzigen, an dem alle Welt scheu vorübergeht, kümmert er sich nicht. Aber nicht nur die Unschuldigen stört er in Lust und Arbeit: den Bösen tritt er mit gleicher Habgier und Schadenfreude auf die Ferse: der Räuber, der ein Marktweib überfällt, wird von ihm im Nacken gepackt; der ausgesogene Wollüstling muß mit ihm über Stock und Stein und nach seiner Pfeife

4. Zeitr. tanzen; den Schlemmern gießt er den Abschiedtrunk in den Hals und selbst aus den Krallen des Teufels holt er sich den Spieler. Auf die Quellen dieser unbegrenzten Macht des Todes, wie die kirchliche Lehre sie angibt, weist Holbein in einer Folge von einleitenden Blättern hin, in denen die Geschichte des ersten Aelternpaares und seine Bekanntschaft mit dem Tode geschildert ist; im Anhang aber weisen Liebesgötter und ein Bild der Auferstehung auf den Trost, der dem Menschen in seiner Sterblichkeit geblieben ist.

Nachfolger Holbeins. Daß ein so außerordentlich begabter Künstler nicht ohne Einfluß auf die Jünger seines Berufs geblieben, versteht sich von selbst, obschon von einer Schule Holbein's im engeren Sinn nichts bekannt ist. Wohl aber gibt es eine Anzahl Werke, die man nur aus dem wenigstens mittelbaren Zusammenhang ihrer Urheber mit Holbein erklären kann, und von denen mehre sogar unter seinem Namen gehen. Dahin gehören wohl zunächst die sechs Tafeln mit dem Abschied Christi von der Mutter und der Geißelung, dann acht paarweis gestellten heiligen Gestalten, ursprünglich in einer Kirche zu Ravensburg, nun aus der Hirscher'schen Sammlung in das Berliner Museum gekommen. Darauf sind einzelne Figuren, wie S. Veit oder Heinrich, die in ihrer tiefkräftigen, saftigen Farbe und dem leichten, flüssigen Auftrag von Holbein gemalt sein könnten; selbst die energische Darstellung der Leidensscenen erinnert an ihn, wenn auch die Anwesenheit der Mutter bei der Geißelung und die Art, wie sie die Blöße des Sohnes deckt, eine Rohheit des Gefühls zeigen, die man Holbein nicht zutrauen darf; außerdem ist die Zeichnung der Körper und vornehmlich der Hände und Füße so schwach, die Charakteristik so unbestimmt, daß es schwer wird, den Ta-

feln eine Stelle in der Reihenfolge Holbein'scher Werke anzuweisen. 4. Zeitr.

Aus der Schule von Augsburg hervorgegangen scheint ein Meister, von dem wir nur Ein Werk kennen und das Zeichen C. W. (was nach Conservator Eigner in Augsburg Claus Wolff, mit seinem Familiennamen Strigell, bedeutet). Das Werk, das dieses Zeichen mit der Jahrzahl 1516 trägt, ist unter dem Namen des „Nürtinger Altars" in der Gemäldesammlung der Kunstschule zu Stuttgart aufgestellt. Es ist ein Triptychon, dessen Außenseiten (jetzt von den Innenseiten gelöst) gleichfalls bemalt sind. Die eine derselben enthält die Verkündigung: Maria kniet zur Rechten am Fenster, ein zugeschlagenes Gebetbuch vor sich auf dem Stuhl; anmuthig erschrocken schlägt sie die Augen nieder und den Mantel zusammen, indem Gabriel von links hereinschwebend mit segnend erhobener Rechten die Botschaft ausspricht. Ueber Maria sieht man das Sinnbild des h. Geistes, durch's offene Fenster im Hintergrund dringt aus goldenem Lichtquell ein Strahl von Gott dem Vater. Ueber dem Fenster ist als Verzierung der Sündenfall der ersten Aeltern in leicht faßlicher Beziehung angebracht. — Auf dem anderen Flügel ist die Heimsuchung dargestellt: die Scene geht vor dem Hause im Freien vor; Elisabeth, den steinalten Zacharias hinter sich, kommt von links der Freundin entgegen, die eine Magd bei sich hat. Felsen und Bäume bilden den Hintergrund. Beide Bilder haben keinen anderen Goldgrund, als den der scheibenartigen Heiligenscheine. — Auf den Innenseiten ist links die Geburt Christi: das Kind wird von drei knieenden Engeln in einem weißen Tuch gehalten; Maria ist anbetend davor niedergesunken, aber die betenden Hände

Claus Wolff?

4. Zeitr. lösen sich vor dem Gefühle der Mutterlust. St. Joseph hinter ihr, neben Ochs und Esel, schützt die niederbrennende Kerze, die er hält, mit der Hand; Hirten treten ein. In der Ferne sieht man die Verkündigung der Hirten auf dem Felde. Dieses Bild ist, wie die inneren sämmtlich, auf Goldgrund gemalt; die Heiligenscheine sind als feine, vom Kopf ausgehende Strahlen behandelt. — Auf dem zweiten Flügel sieht man die Krönung Mariä. Die Verklärte kniet, ganz von vorn gesehen, zwischen Gott Vater, der Krone und Reichsapfel führt, und Christus, der, jünger von Gestalt, das Scepter hält; musicierende Engel mit Guitarre und Violine hinter beiden; beide aber sitzen auf Einem Thron, in dessen Mitte zwei nackte Engelkinder einen Teppich halten, vor dem die h. Taube schwebt. — Das Mittel- und Hauptbild endlich ist die heilige Familie im Freien: auf einer Rasenbank sitzen Maria und Anna, das unbekleidete Christuskind zwischen sich auf einem Mantelende stehend; links Joseph, den Hut in der Hand, aber das Alterskäppchen auf dem Kopf, ein Zimmermannsbeil über dem Arm; rechts Joachim mit Stock und Rosenkranz; zwischen Mann und Frau sieht man auf jeder Seite drei Engel, die einen singend, die anderen betend. Ganz klein erscheint mit der Taube Gott Vater in Wolken, aus denen Engelköpfchen vorsehen.

Die Anordnung in diesen Bildern ist nach alter Weise symmetrisch, die Darstellung feierlich, aber doch vom Gemüth durchdrungen und darum so natürlich, als ob sie wirkliche Vorgänge schilderte. Die Motive sind lebendig, obschon nicht von überraschender Feinheit; so etwa die kindliche Ungeschicklichkeit, mit der Christus von der Großmutter den Apfel annimmt; die verlegene Bescheidenheit Joseph's, die Chorschülerernsthaftigkeit der singenden Engel ꝛc. In

den Formen herrscht Selbstständigkeit, nur sind sie mit 4. Zeitr.
Hülfe der Natur individualisiert, besonders bei den älteren Männerköpfen; für Maria hat der Meister mädchenhafte Anmuth und unschuldvolle Schönheit als gestaltende Kraft im Sinn und trifft glücklich sein Ziel; in der Zeichnung der Hände ist er schwach. Die Anordnung der Gewänder ist mit geringen Abweichungen die der niederdeutschen Schule, und die Faltenzüge entsprechen den Gestalten und ihrer Bewegung, wenn auch die Brüche ein wenig bunt und eckig sind. In der Tracht herrscht ein ziemlich freier Geschmack, nur hie und da blickt die schwäbische Mode durch, doch auffallender Weise zugleich florentinische, wie z. B. Joachim mit seiner Kopfbedeckung, die in einem langen Sack über die Schulter herabhängt, in einem Bilde Ghirlandajo's stehen könnte. Eine besondere Eigenheit sind bei den Engeln die erhobenen, geschwungenen Flügel mit Pfauenfedern, wie auch Martin Schongauer sie liebte. Die Färbung ist ganz gesättigt und von tiefem, ernstem Ton mit wahrer, warmer Carnation; vorherrschende Farben sind rothbraun und bräunlichroth, auch blaugrün mit Goldstoff, alle sehr voll, aber klar, mit überwiegenden Localtönen ohne kalte Mitteltöne. Der Farbenauftrag ist wie gegossen; bei den in schönen Massen geordneten und leicht gezeichneten Haaren sind die Lichter sehr fein aufgesetzt. Das ganze Werk ist mit großer Consequenz durchgebildet, nur sind die Außenseiten etwas leichter behandelt.

Ob die Annahme Eigner's, daß C. W. „Claus Wolff" heiße, und daß dieser ein Schüler Holbein's, des Großvaters, gewesen, richtig sei, muß künftigen Forschungen zur Entscheidung bleiben. Jedenfalls steht das Werk, das das obige Zeichen trägt, ungeachtet der deutlichen Merkmale des

4. Zeitr. niederländischen Einflusses, keiner Schule so nahe, als der Augsburger.

Christoph Amberger. Zu den Meistern der Augsburger Malerschule muß auch Christoph Amberger gezählt werden, obschon er erst in späterer Zeit dort eingetreten. Er ist 1490 in Nürnberg geboren, und lebte in Augsburg noch 1568. Er scheint sich zunächst an Hans Burgkmair angeschlossen zu haben, unterscheidet sich aber von ihm durch ein viel feineres Gefühl, durch das er sich eine eigene Stellung zwischen Schongauer und Holbein d. J. verschaffte, denen er nur in der freien Bewegung der Phantasie nicht folgen konnte, wenn er auch in Form und Behandlung ihnen sehr nahe kam. In der Pinakothek zu München sind 2 kleine Altarflügel von 2′ 9″ zu 1′ 6″, mit Darstellungen, deren Grundinhalt wohl nach altem Herkommen Geburt und Tod Christi ist, aus denen man aber sieht, wie das Bewußtsein von der Bedeutung der Gegenstände zu erblassen beginnt. An das Mensch-gewordene Wort werden wir durch die Darstellung der unbefleckten Empfängniß Mariä erinnert, wobei sie bekanntlich auf der Mondsichel erscheint. Ihre Stellung und Haltung ist anmuthig ruhig, ihre Gestalt ist fast ganz von einem rothen Mantel umhüllt, den sie über den linken Arm aufgenommen; mädchenhaft verschämt blickt sie zu dem Kinde nieder, das unbekleidet, ein weißes Tuch unter sich, in lebhafter Bewegung auf ihren Armen sitzt, sich mit dem Aermchen am Brustrande des Kleides hält, und hellen Auges auf uns niedersieht. Der Tod Christi ist in der zweiten Tafel enthalten, dessen Hauptgegenstand ein Gekreuzigter ist. Der Künstler ist aber dabei nicht stehen geblieben, sondern geht, indem er das Crucifix von Gott Vater, der auf der

Erdkugel steht, mit beiden Händen vor sich halten, und 4. Zeitr.
noch die heilige Taube neben seinem Kopfe schweben läßt, zur Vorstellung der Dreieinigkeit über. Aus diesen Tafeln sieht man, daß es dem Meister Amberger um schöne und charakteristische, vornehmlich aber um sehr natürliche Formen zu thun war, und daß er sie — auch bei den Händen — mit feinem Gefühl und auch correct zu zeichnen verstand. Der Kopf von Gott Vater ist offenbar ein genaues Naturstudium und würde unbedenklich als das Bildniß eines schönen alten Juden gelten können. In der Anordnung der Gewänder ist mehr das niederländische Vorbild, als die Augsburgische Modification zu erkennen, und nur die Ausgänge der langgezogenen Falten haben die kleinen ausgerundeten Brüche. In der Färbung folgt Amberger dem H. Holbein und gewinnt durch das Vorherrschen des Localtones große Einfachheit und Ruhe. Bewundernswürdig fließend, gleichmäßig und vollendet ist die Behandlung. Das Gemälde ist wie gegossen und leicht und locker liegen die Haare auf, als wären es wirkliche. — Den Zusammenhang Ambergers mit der niederdeutschen Schule sieht man noch deutlicher in einer dritten Tafel der Pinakothek von fast ganz gleicher Größe, darauf der h. Rochus durch einen Engel Linderung seiner Pestwunde erhält. Die Landschaft, in der die Scene vorgeht, die dunkelbraunen Felsen, die blaue Ferne, der ins Weiße sich verlierende Luftton erinnern, wie die Zeichnung und Charakteristik der Gestalten, ganz an die Rogersche Schule. Wo dagegen Amberger als Bildnißmaler auftritt, wie in dem vortrefflichen Bildniß des Cosmographen Seb. Münster und dem Carls V. in dem Museum zu Berlin, hat er sich entschieden dem Holbein nachgebildet. In späteren Jahren

4. Zeitr. geht die Weichheit, zu der er immer ein wenig hingeneigt, in Verblasenheit über, wodurch er seinem Naturalismus einen Beigeschmack von Idealismus geben zu wollen scheint. Diese Veränderung der Richtung tritt noch entschiedener hervor, nachdem er in Italien gewesen und die italienische Weise angenommen. Wie die gleichzeitigen Niederländer hat er bei dieser Umwandlung das gute Eigene aufgegeben, ohne das fremde Bessere wirklich dafür einzutauschen. Und wenn er auch, wie man deutlich an seinem großen Altarwerk im Dom von Augsburg vom Jahre 1554 sieht, einer Madonna mit Engeln, SS. Afra und Ulrich, und sieben Heiligen (Halbfiguren) am Sockel, die Werke Luini's, vornehmlich seine Zeichnung und seinen Geschmack in der Anordnung, mit Eifer studiert hat, so gewinnt doch das Bild erst an jenen Stellen lebendiges Interesse, wo er, dem angeborenen Triebe folgend, sich einfach an die Natur gehalten, wie bei den Halbfiguren der Heiligen, die für eine Reihe meisterhafter Bildnisse gelten könnten. — Weniger als bei diesem seinen vorzüglichsten Werke aus späterer Zeit, tritt sein Talent zu Tage an dem Gemälde der S. Annenkirche von 1560, einem Christus, der von Engeln umgeben und umschwebt unter einem Baldachin steht, zwischen den klugen und den thörichten Jungfrauen. Hier fällt vornehmlich die Gefühllosigkeit auf, mit der er die einen sich ihres Lichts mit aufgehobener Lampe rühmen, die anderen die ausgebrannte Christo zur Ansicht vorhalten läßt.

Andere Maler der Augsburger Schule sind nicht zu ähnlichem Ansehen gekommen. Von Holbeins Bruder Ambrosius weiß man nichts Bestimmtes; ein mittelmäßiges Bild im Belvedere zu Wien wird ihm ohne Grund zuge-

Ambrosius Holbein.

schrieben. Zu Bruno's Namen hat nicht einmal ein Galerie-Katalog ein Bild. Auch von Basel aus scheint sich der Geist der Schule nicht weiter verbreitet zu haben. Nur einer künstlerischen Erscheinung in der Schweiz begegnen wir, die offenbar unter dem Einfluß des jüngeren Holbein gestanden, das ist Niclas Manuel von Bern, 1484—1530. Wiewohl er für die Kunstgeschichte schwerlich die Bedeutung hat, die man ihm neuer Zeit*) beigemessen, da es ihm an eigentlich schöpferischen Kunstkräften und selbst an feiner Beobachtungsgabe für die Natur fehlt, so ist er doch schon darum wichtig, weil er mitten in den bilderstürmerischen Reformationsbewegungen und als heftiger Gegner des Katholicismus mit treuem Eifer an der Kunst, als an einem unentbehrlichen Lebenselemente, festhielt. Bilder von ihm findet man in den Bibliotheken zu Colmar, Basel und Bern, sowie bei Hrn. v. Grüneisen in Stuttgart. Sein bedeutendstes Werk, der Todtentanz an der Kirchhofmauer des Dominicanerklosters zu Bern in 46 großen Frescobildern, von 1514—1522 ausgeführt, ist zu Grunde gegangen**); ebenso „Salomonis Götzendienst", ein Frescobild, das er in Bern gemalt. Am liebsten erging er sich in satirischen Darstellungen gegen den Papismus, wie er denn Pfaffen und Dirnen als Hüter des Grabes Christi malte, oder in lüsternen, wie Bathseba im Bade, das Urtheil des Paris u. a. m.

4. Zeitr. Bruno Holbein.

Niclas Manuel.

*) Dr. C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmanns und Reformators im 16. Jahrh. Stuttg. 1837.

**) Niclaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettlers Copien. Bern bei Haag u. Co.

4. Zeitr.

Vierte Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Maler in Bayern.

In Bayern.

Von der Verbreitung des herrschenden Kunstgeistes nach Bayern ist wenig bekannt, wiewohl bayrische Fürsten, und namentlich Herzog Sigmund, der Erbauer der Frauenkirche in München, sich als Freunde und Förderer der Kunst erwiesen haben. In der alten Hofburg zu München sind einige in Fresco gemalte fürstliche Bildnißfiguren aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen, aus denen man sieht, daß wenigstens die äußeren Formen des niederländischen Styles bis dahin gedrungen, wenn auch ohne den beseelenden Geist.

Hans von Olmendorf.

Außerdem tauchen in neuerer Zeit einige Namen und Werke aus der Vergessenheit auf, die, wenn auch nicht auf bedeutende Leistungen, doch auf sehr beachtenswerthe Kräfte und eigenthümliche Richtungen hinweisen. Vornehmlich ist hier Hans von Olmendorf zu nennen, der dem Herzog Sigmund als Hofmaler diente. Aus der Kirche zu Blutenburg bei München ist ein großes Triptychon vom Jahre 1491 in die Schleißheimer Galerie gekommen, das dem Künstler einen Platz in der Geschichte deutscher Kunst um so gewisser verbürgt, als darin die niederdeutsche Kunst in etwas abweichender Weise aufgefaßt ist. Das Mittelbild dieses großen Altarwerkes ist eine heil. Dreifaltigkeit. Gott Vater im Kaiserornat, die Taube des h. Geistes auf seiner rechten Schulter, hält den dornengekrönten, aus allen Wundmalen blutenden, todten und ganz zusammengebrochenen Sohn in den Armen und im Schooß; Engel halten einen goldenen Teppich hinter ihm, zwei andere in goldenen Gewändern unterstützen den Leichnam, und

sind bereit, das rinnende Blut mit einem Schleier abzu- 4. Zeitr.
wischen. Was vor Allem auffällt, ist nicht nur eine große Energie, ja Leidenschaftlichkeit der Darstellung, sondern vornehmlich ein von der herrschenden naturalistischen Richtung entschieden abweichendes Bestreben zu idealisieren, aus eigener innerer Anschauung die Form zu finden, was im Kopf des Gott Vater zur wirklichen Großartigkeit sich steigert. Der rechte Flügel mit der Taufe Christi ist etwas schwächer, dagegen der linke mit der Krönung Mariä wieder eigenthümlich genug. Drei gleich gekrönte und gleich in Roth und Grau gekleidete Männer von ganz gleicher Größe, Gestalt, ganz gleichen Gesichtszügen und Haaren, und ganz gleichem Ausdruck, der eine mit einem Scepter, der andere mit einer Weltkugel, sitzen — der mittlere etwas erhöht — zusammen auf Einem Thron, den weiße Engel umschweben. Vor ihnen, doch mit dem Rücken gegen sie, kniet die heil. Jungfrau, um von allen dreien zugleich gekrönt zu werden. Das unleugbare Schönheitsgefühl des Meisters kommt leider unter der unvollkommenen, trockenen und hölzernen Zeichnung nicht zur Entwickelung. Die streng architektonische Anordnung zeigt ein unbeirrtes Festhalten an der alten symbolischen Auffassungsweise; von großer Schönheit sind die Motive in den Gewändern; aber sie leiden unter der Schärfe der wie aus Holz geschnitzten kantigen Brüche der Falten. Die Darstellung selbst ist nicht ohne Empfindung, aber die Bewegung der Gestalten ist mehr conventionell als natürlich; der Zeichnung fehlt es an hinlänglicher Kenntniß der Formen, der Färbung an Saft und Tiefe; aber die Behandlung zeigt eine sehr geübte, meisterliche Hand. Auch die Rückseiten dieser Tafeln sind gemalt, und namentlich sieht

4. Zeitr. man auf der einen den Stifter des Altars, Herzog Sigmund, ein allerdings sehr schwaches Bildniß. — Es sind in Schleißheim noch mehre Tafeln desselben Meisters, unter denen sich, der Neuheit des Gegenstandes wegen, die Darstellung eines von Engeln umschwebten, durch den Himmel und die Reihen der Heiligen schreitenden Christus auszeichnet.

Gabriel Mächselkircher. In ganz abweichender, ja entgegengesetzter Weise arbeitete ungefähr gleichzeitig in München Gabriel Mächselkircher, von welchem u. A. das Kloster Tegernsee Gemälde besaß, die er im Auftrag Herzog Albrechts IV. 1467 ausgeführt, und die nun in Schleißheim sind, eine Kreuztragung und eine Kreuzigung, zwei lange figurenreiche, ungefähr 4 F. hohe Bilder. Neben einer phantastischen Häßlichkeit der Juden, Schergen und Kriegsknechte, und einer karikierenden Uebertreibung aller ihrer Bewegungen sieht man ein deutliches Bestreben, die edlen Charaktere durch Schönheit der Form herauszuheben. Die Darstellung ist schwach, aber nicht ohne Gefühl; in den vorherrschend rundlichen, durchaus naturalistischen Formen der Gesichter und des Nackten, vornehmlich in den langgezogenen, rundlich gebrochenen Falten, und selbst in der Wahl der Zeit-Costume und Waffen liegt eine ziemlich deutliche Hinweisung auf Martin Schongauer; die Farbe ist wenig mehr als der bunte Anflug einer Zeichnung.

Mit ihm zugleich arbeitete angeblich noch ein anderer Maler in oder für Tegernsee und Herzog Albrecht IV.,
Ulrich Füterer. Ulrich Füterer. Die Kreuzigung aber, die von dort nach Schleißheim gekommen, gibt ihm noch kein besonderes Anrecht auf irgend eine Auszeichnung. Auch was sonst etwa in der Schleißheimer Galerie von Werken einer Mün-

chener Schule jener Zeit aufbewahrt wird, ist wenig bedeutend und zeigt eine ziemlich fühlbare Rohheit der Empfindung, und sehr wenig Sinn für Form und Verhältnisse. 4. Zeitr.

Dagegen ist aber noch ein Werk anzuführen, dessen Meister bis jetzt nicht bekannt ist, der aber wohl in einiger Beziehung zu Olmendorf gestanden, und auch wohl die Schule von Augsburg gekannt haben mag. Es sind dieß zehn große Tafeln in der Peterskirche zu München mit Darstellungen aus dem Leben der hh. Petrus und Paulus, wie die vorgenannten auf Goldgrund, mit reliefartig aufgepreßten Verzierungen in verdorbener Gothik. Die Bilder in der Peterskirche zu München. Es ist die Berufung des Petrus, der aus dem Schiff ins Wasser gesprungen, um zu Christus am Ufer zu kommen; dann seine Hinfälligkeit bei Christi Gebet am Oelberg; die Heilung eines Lahmen durch Petrus und Johannes; die Austreibung eines Teufels; Petrus im Gefängniß, seine Kreuzigung und seine Verklärung, wobei er, von einer zahlreichen Gemeinde jeden Standes und Geschlechtes umgeben, im päpstlichen Ornat auf einem Throne sitzt, dessen Teppich von Engeln gehalten wird. Aus der Geschichte des Paulus ist dargestellt, wie er vor andächtigem Volke predigt, wie er gestäupt wird, und — eine mir unbekannte Geschichte — wie vor und über ihm und Petrus und im Angesichte einer großen Volksmenge, darunter auch ein König, ein Mann von Teufeln durch die Luft getragen wird, bei welcher Gelegenheit Paulus neben einem Grabstein kniet.

Sowohl aus der Zeichnung, als der Färbung und dem Farbenauftrag spricht ein energischer Charakter; aber es fehlt dem Künstler an Gefühl für die Natur und vor-

4. Zeitr. nehmlich an Studium der Formen, am meisten aber an Geschmack. Uebertrieben sind alle Bewegungen, verhäßlicht alle Züge, das Costume ist in hohem Grade barock, und Alles nimmt sich aus wie plumpe Holzschnitzerei. Dabei aber fehlt es nicht an schönen Anklängen, in den Gewandformen spürt man häufig gute niederländische Vorbilder, und der knieende Paulus auf dem letztgenannten Bilde zeigt, daß es dem Künstler vornehmlich nur an Bildung gefehlt, um eine gesunde Kraft an die Stelle der Rohheit zu setzen.

In einer viel näheren Beziehung zur niederdeutschen Kunst steht ein anderer, ungefähr gleichzeitiger Maler in Bayern, Berthold Furtmayr, von dem mir indeß nur Miniaturen bekannt geworden. Die erste Reihenfolge derselben befindet sich in einer „Weltchronik" mit Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testamente und der Legende, auf Veranlassung eines bayrischen Fürsten in den Jahren 1468 bis 1472 geschrieben und gemalt, gegenwärtig in der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Mahingen bei Nördlingen. Das erste Blatt enthält eine Madonna mit dem Kind nebst anbetenden Engeln und den Donatoren (neben dem bayrischen Fürsten eine öſtreichische Prinzessin). Die Auffassung ist streng kirchlich, die Formen nähern sich entschieden den niederdeutschen und stimmen mit den Arbeiten von Fritz Herlen überein, haben auch dieselbe lichte Färbung des Fleisches und die kräftig glänzende der Gewänder, sowie in den Gesichtszügen den mildfreundlichen Ausdruck und das Halblinkische der Bewegungen. Ebenso ist das Titelblatt des zweiten Theiles eine Mutter Gottes mit dem Kind auf einem dunkelblauen Wolkensitz, den man mit seinen strenggeordneten Lagen für eine Fort-

Berthold Furtmayr.

setzung ihres Mantels halten könnte. Sie nimmt den Gipfel eines Baumes ein, der aus dem Leib eines schlafenden Alten (der Wurzel Jesse) entsprießt, und ist von gleicher Anmuth, wie jene des ersten Blattes. 4. Zeitr.

Auffallend ist, daß auch nicht entfernt eine Annäherung an die oberdeutsche Weise wahrzunehmen, und daß namentlich im Faltenwurf und den Brüchen und Flächen die Eykische Schule mit Gewissenhaftigkeit beibehalten ist, ja daß die oberdeutsche Lust an individuellen Zügen nicht die entfernteste Absicht zeigt, die Freude der Idealisierung verdrängen zu wollen. Das erste Blatt trägt die Inschrift: „durch eren der keuschen maid ist das werk berait anno domini 1470 per manum perchtold furtmayr plummyst."*) Das Titelblatt des zweiten Theiles hat eine ähnliche Inschrift mit der Jahrzahl 1472. Im ersten Bande hat er nach dem Titelblatt nur mit kleinen Bildern den Text illustriert, ebenso im zweiten Bande den größten Theil. Anders wird es, so wie er an das Hohelied Salomonis kommt, und man darf darin wohl die Andeutung finden, daß das Buch ein Braut- oder Hochzeitgeschenk war. Das erste Bild (das ich auf beifolgender Tafel unter A in der Größe des Originals mittheile), ist noch im kleinen Format der übrigen, allein schon ganz durchglüht von einem neuen Geist, und drückt die Liebeseligkeit des Gedichts mit solcher Innigkeit und Zartheit aus, daß man sich kaum eine Steigerung denken kann. Und nun folgen 7 Miniaturen im Folioformat des Codex, immer zwei auf jedem Blatt, zu denen der Künstler den Stoff aus dem Hohenliede genommen, wie er denn auch die betreffenden Stellen in deut-

*) Oder „Illuminist?"

4. Zeitr. scher Uebersetzung beigeschrieben. In diesen, in ihrer Art vielleicht einzigen Darstellungen muß ganz besonders die feine Verwebung des erotischen Charakters vom Lied mit seiner theologischen Deutung auffallen; die Aeußerungen der Zärtlichkeit, Umarmung und Kuß, sind nie umgangen; ja der Maler scheut sich nicht, die sehnsüchtige Erwartung im Bett, die Vereinigung der Liebenden darin darzustellen; allein nicht nur, daß diese stets den Heiligenschein als Löschhorn der Leidenschaft aufhaben, sondern sie sind auch beide weiblichen Geschlechts, und die ganze Gluth des salomonischen Eros zittert in einer äußerst zarten Schwesternliebe aus, in welche zuweilen der Gekreuzigte von Golgatha sich mischt.

Beide Jungfrauen und alle anderen, die sie bald bewundernd, bald fragend, bald anbetend umgeben, haben als Grundzug die Memlingische Anmuth der Verhältnisse und Bewegung, in allen Zügen Feinheit und Zartheit, in keinem aber irgend eine Stärke des Ausdrucks. Die Farben sind sehr glänzend und prächtig, und die Ausführung ist von außerordentlicher Vollendung. Unendlich naiv zeigt sich der Künstler in der Auffassung einzelner metaphorischer Stellen, z. B. gleich auf dem ersten Blatte „Komm in meinen Garten, Braut!" nahen sich die Jungfrauen einem eingehegten Feld, wo Mönche mit allerhand Ernte- und Hausarbeiten beschäftigt sind. Spricht der Dichter von der Schönheit Sulamiths als von einer Blume des Feldes, so fehlt die Blume gewiß nicht, so wenig als die Traube, wo die Brüste der Jungfrau damit verglichen werden; heißt es „viel wasser möcht nit erlöschen die lieb", so sieht man eine Jungfrau mit einer brennenden Lampe, und eine andere, der das Wasser aus ihrer Kanne auf die

A



B

Erde läuft — allerdings ohne die Flamme zu löschen, aus 1. Zeitr. sichtbaren Gründen. Dagegen übersetzt auch der Maler einige Metaphern geradezu in christliche Vorstellungen; so: „die myrrhen knüpft er mein lieber, zwischen meinen Brüsten wird er wohnen", bei welcher Stelle Sulamith ein großes Crucifix an ihre Brust drückt; oder „gen will ich zu dem perg", wo sie den Weg zu dem Calvarienberg einschlägt ꝛc. Allein mehrmals folgt auch der Künstler den Liebesausdrücken ohne Umschweif, und dann gibt er sich mit überraschender Wärme einer, jedoch stets gemäßigten, Empfindung hin; so wo Sulamith im Schooß des (der) Geliebten ruht (s. die beigefügte Tafel, das Bild B) und der Chor theilnehmender Jungfrauen vor ihr kniet, als vor einem Heiligthum, dahinter aber Hirsche zur Quelle ziehen und die Brunst der liebenden Herzen verrathen; während die Beischrift auf die Stelle des Gedichtes hinweist: „Seine Linke unter meinem Haupt und seine Rechte wird mich umhalsen." Ein andermal, wo der Text sagt: „Du hast verwundt mein Herz", liegt sie im Bett und der (die) Geliebte naht sich dem Haus, dessen Eingang aber von bewaffneten Mädchen vertheidigt wird; während sie wieder an einer anderen Stelle „thu mir auf mein schwester!" vom Bett aufsteht und den Riegel der Thüre zurückschiebt, vor welcher der (die) Geliebte harrt.

Wir besitzen ein zweites Zeichen von der Thätigkeit dieses Meisters und von dem Ansehen, in welchem er gestanden, in einem Missale von fünf großen Foliobänden, das er im Jahre 1481 für den Erzbischof Bernhard von Salzburg mit einer Reihenfolge großer und kleiner Miniaturen und mit prächtigen Initialen und Blumen geschmückt. Die Bilder sind den Hauptfesttagen gewidmet, und halten

4. Zeitr. sich theils in dem Bereich der bekannten neutestamentlichen Geschichten: Verkündigung, Geburt, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Christus als Knabe im Tempel, Taufe, Abendmahl, Gebet am Oelberg, Auferstehung, und dann die Darstellung des Kreuzestodes fast immer nach jedem zweiten Bilde (aber stets in neuer Zeichnung, obwohl immer nur des Gekreuzigten mit Johannes und Maria) wiederholt; theils greifen sie auf das Alte Testament zurück, wie beim Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, Moses auf Sinai, theils endlich gelten sie einzelnen Aposteln und Kirchenheiligen, wie die Berufung Petri und Bekehrung Pauli, die Taufe des h. Augustinus, die HH. Rudbertus, Virgilius, Nartinus, die Abstammung Mariä, ihr Tod und ihre Himmelfahrt; auch ein Bild, das die Begegnung Christi und Zachäi auf dem Maulbeerbaum darstellt und auf den Tag der Kirchweih gehört.

Furtmayr ist sich in diesen Bildern, die Hauptrichtung betreffend, treu geblieben; nur daß sich der ihm eigene poetische Sinn deutlicher um eigene, ideale Formen bemüht zeigt, und daß diese in den Gesichtstheilen etwas breiter, in dem Gefälte etwas runder und dicker werden, während die Körper ein fleißiges und möglichst treues Naturstudium verrathen. Hie und da erinnern auch hier Zeichnung und Färbung, vorzüglich letztere mit ihrer leuchtenden, ungebrochenen Klarheit an Herlen; dann wieder wird man auf einen Zusammenhang mit der fränkischen Schule hingewiesen, immer jedoch unter dem überwiegenden Einfluß flandrischer Vorbilder. Zugleich sieht man, daß der Meister selbst eine Schule hatte; denn mehre der Bilder sind von anderer Hand, namentlich die stets wie-

verkehrenden Kreuzbilder, die ihm offenbar zu viel geworden sind. 1. Zeitr.

Was diese Arbeiten, die wir vor der Hand als die bedeutendsten Denkmäler der Malerei jener Zeit in Bayern zu betrachten haben, besonders auszeichnet, ist die kirchlich-poetische Auffassungsweise, mit der schon im „Hohenlied" der „Weltchronik" kundgegebenen Modification, und der daraus hervorgehende höhere Schwung in der Darstellung, der dem Styl zuweilen eine Großheit verleiht (wie in der Anbetung der Könige, in den Gestalten der Bischöfe Virgilius und Rudbertus), wie sie kaum Zeitblom erreicht, und auf die man durch seine lieblichen, fast zu weichen Mädchengestalten, seine in lauter Heiterkeit und Glanz getauchten Landschaften mit Blüthenbäumen und Blumen, mit Flüssen, Städten und Burgen gar nicht vorbereitet ist. — Zu den Bildern, die die Auffassungsweise des Meisters besonders kennzeichnen, gehören die Verkündigung, wo der Engel in feierlichen Tempelhallen, umgeben von allen Sibyllen, seine Botschaft ausrichtet; ferner das Blatt neben dem „Officium de corpore Christi". In der Mitte des Blattes steht ein Baum, an welchem zugleich die Früchte des Todes (Aepfel) und des Lebens (Hostien) wachsen, noch weiterhin unterschieden durch einen Todtenkopf auf der linken, ein Crucifix auf der rechten Seite des Baumes. Unter diesem Baume liegt Adam am Boden und hält sich den sorgenschweren Kopf, während Eva, mit allen ihrem Geschlecht angeborenen und der Hand des Künstlers möglichen Reizen ausgestattet, die Aepfel, die sie von der Schlange erhält, an eine hungrig vor ihr knieende Menschen- oder eigentlich Männermenge, die der Tod ihr zugeführt, austheilt. An der rechten Seite des Baumes

4. Zeitr. steht eine Heilige in Kleid und Mantel, wohl Maria selbst, beschäftigt, die Hostien vom Baume zu pflücken, und sie an eine andere gleich begierige Menschenmenge, unter der aber mehr Frauen und vornehmlich Nonnen wahrzunehmen sind, und die ein Engel zu ihr geleitet, als Kost darzureichen. Aber noch ist der Faden nicht zu Ende gesponnen: In den oberen Ecken links und rechts sind Männer mit Krone und Wappen zu sehen, die die Folgen der verschiedenen Kost spüren, unten aber ist eine dreiscenige Darstellung des guten Hirten, wie er seine Schafe leitet, wie er sie schirmt, und wie er sie — schert.

Das zur „Himmelfahrt Mariä" gehörige Hauptblatt ist im Styl des Hohenliedes gedacht: eine liebeglühende Jungfrau liegt im Bett, das Haupt gesenkt und von der Hand gestützt, vor ihr ein Jüngling auf den Knieen, der ihr eine Palme reicht. Dem Bette nahen sich von verschiedenen Seiten weißgekleidete Jungfrauen, und ihnen gilt die Rede, die über ihrem Lager steht: „ihr Töchter von Jerusalem saget es meinem Geliebten, wie ich in Liebe verschmachte".

Fünfte Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Maler in Oestreich.

In Oestreich. Eine eigene Gruppe in der Reihe der deutschen Malerschulen dieser Zeit bilden die Maler in Oestreich; nur daß ihre Geschichte und Wirksamkeit in noch größeres Dunkel gehüllt ist, als die ihrer Nachbarn. Die wenigen Stellen aber, auf die bisher Licht gefallen, deuten auf eine höchst beachtenswerthe Erscheinung, auf eine Kunstbildung, bei welcher außer den herrschenden Eindrücken von den Niederlanden her noch andere Vorbilder von einer ganz anderen Seite maßgebend sind.

Der Meister d. pFENNIG, wie er sich auf einem Bilde der Kreuzigung im Belvedere zu Wien vom J. 1449 bezeichnet, hat nur die allgemeinen Kennzeichen der niederländischen Schule, ohne Entwickelung besonderer künstlerischer Kräfte. 1. Zeitr.

Das Wiener Stadtarchiv hat uns sodann den Namen eines Malers Gris aufbewahrt, der 1466 ein Altarbild für die Stephanskirche gemalt, das inzwischen nicht mehr an seiner Stelle ist. Die Abteien und Klöster in Niederöstreich, vornehmlich an der Donau, haben noch viele Gemälde alter einheimischer Meister; auch im Schottenstift zu Wien war bis vor Kurzem eine Folge altöstreichischer Altartafeln. Inzwischen fehlt es für alle diese Dinge an genügenden Nachweisungen und Untersuchungen; und in Oestreich selbst scheint man so wenig Glauben an eine einheimische Kunst zu haben, daß man für Alles oder wenigstens für das Vorzüglichste, was sich findet, ausländische Namen sucht, selbst wenn bestimmte Inschriften oder Monogramme dies verwehren sollten. Hauptsächlich ist Michael Wohlgemuth ein Name, der durch Oestreich klingt, wie etwa Alberto Duro oder Luca d'Ollanda bei jeder Tafel von deutscher Physiognomie in Italien.

Michael Pacher.

Eines der merkwürdigsten, mit großem Unrecht ihm zugeschriebenen Altarwerke befindet sich in einer kleinen Kirche im Salzkammergut, in S. Wolfgang am Wolfgangsee. Es trägt deutlich die Inschrift: Benedictus abbas in mañsee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum michaelem pacher de Praunaeck anno dni M°CCCC°XXXXI, ist mithin die Arbeit von Meister Michael Pacher von Brauneck vom Jahr 1481. Das Schnitzwerk in der Mitte, eine Krönung Mariä mit vielen Engeln, einem Abt und

4. Zeitr. dem h. Wolfgang zu beiden Seiten, darunter eine Geburt Christi, darüber Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und anderen Heiligen und zuoberst Christus als Himmelskönig, gehört zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art. Die Flügelthüren, die den sehr hohen Schrein verschließen, zeigen außen vier Darstellungen aus dem Leben des h. Wolfgang, wie er die Kirche baut, wie er darin predigt, wie er Kranke tröstet und heilt, und wie er an Arme Getreide und andere Lebensmittel vertheilt. Am Sockel sind die vier Kirchenväter als Brustbilder angebracht.

Bei geöffneten Flügelthüren sieht man links die Geburt Christi in einer Scheune, auf deren Dachbalken sich Engel niedergelassen haben und freudig herabblicken, wo das heilige Kind unbekleidet auf dem Mantelende der Mutter liegt, die mit aufgehobenen, aber sanft geschlossenen Händen wie betend zu ihm niederblickt. Darüber die Beschneidung. Der Hohepriester sitzt in der Mitte des Bildes und hat das Kind in seinem Schooß auf einem weißen Tuch, das von zwei Männern gehalten wird, während er die Vorhaut nimmt. Ein junger Mann hält ihm die Liturgie vor; Maria sieht der Handlung mit Theilnahme, wenn auch nicht mit Spannung zu. An der rechten Seite stehen noch zwei Männer im Gespräch mit einander. Das dritte Bild ist Mariä Reinigung oder Opferung im Tempel, bei welcher Gelegenheit Simeon das heilige Kind (hier um und um eingewindelt) aus der Mutter Armen in seine nimmt; während Joseph mit seinen Tauben und einer nonnenhaft verschleierten Begleiterin bescheiden zurücktritt. Das vierte Bild endlich ist der Tod Mariä; die Heilige liegt mit gebrochenen Augen auf ihrem Bett; ihre Seele ist schon von ihr und wird vom Heiland, der, von Engeln umgeben,

über dem Bett erscheint, in Empfang genommen. Petrus 4. Zeitr.
ist bemüht, die brennende Kerze zwischen ihren erstorbenen Fingern festzuhalten; die übrigen Apostel sind der eine mit dem Weihkessel, der andere mit der Rauchpfanne, wieder andere mit Beten beschäftigt, alle sichtlich ergriffen von schmerzlicher Theilnahme. Auf die Flügel des Sockels ist die Begrüßung mit Elisabeth und die Flucht nach Aegypten gemalt. An der Rückseite des Schreins ist riesengroß, mit offenbarer Bezugnahme auf die Lage der Kirche am fast unzugänglichen Seeufer, der heil. Christophorus angebracht, der das Christkind durch's Wasser trägt, dazu eine Folge von acht Kirchenheiligen und den vier Evangelisten.

Der Gesammteindruck, den dieses Werk macht, ist im hohen Grade ernst, feierlich, kirchlich; in der Anordnung im Allgemeinen, der Wahl der gothischen Architekturformen, selbst bei dem Bette der heil. Jungfrau, in der Wahl der Costume (obschon das eigentliche Zeitcostume nur höchst sparsam angewendet ist), vorzüglich aber in einzelnen Motiven für die Darstellung, namentlich in vielen nahebei eckigen Bewegungen, ist ein Zusammenhang mit der niederländischen Schule sichtbar; so z. B. in der Art, wie einer der Apostel die Kohlen im Rauchfaß anbläst, Petrus die Finger der Sterbenden an die Kerze drückt, ein anderer mit der Brille auf der Nase in's Gebetbuch sieht u. a. m. Aber die beinah großartige Charakterbildung, bei welcher die Naturnachahmung nur als Hülfleistung erscheint, die feste, correcte und strenge Zeichnung des Nackten, namentlich der Hände und Füße, die edle und mannichfaltige Anordnung der Gewänder, die scharf und rein ausgebildete Form der gradlinigen Falten und runden Brüche; ferner die breite Behandlung und selbst die weniger glänzende und durch-

4. Zeitr. sichtige, vielmehr etwas trockene, sehr einfache, mehr plastische als malerische Farbengebung uud Carnation insbesondere, erinnern so lebhaft an altvenetianische oder paduanische Meister, daß man wohl an eine Bekanntschaft Pacher's mit ihnen denken kann, zumal seine Heimath (offenbar Brunecken in Tyrol) den genannten Kunstquellen nicht sehr fern liegt. Merkwürdiger Weise sind im ganzen Werke keine Heiligenscheine angebracht, mit einziger Ausnahme des Bildes vom Tod der Maria, wo die Sterbende einen wie ein Kopfkissen untergelegt erhalten hat.

Meister Ruheland. Ein zweiter östreichischer Maler von Bedeutung (wenn auch nicht von gleich großer) ist Ruheland von Kloster Neuburg bei Wien. In der Sammlung des Belvedere sind vier große Tafeln aus der Passionsgeschichte, das Gebet am Oelberg, die Geißelung und die Kreuztragung, gezeichnet R. F. 1491; andere sind im Kloster Neuburg, auf deren einer sich der Name auf einer Hellebarde ausgeschrieben gefunden hat. Im Allgemeinen deuten diese Gemälde auf eine Bekanntschaft mit der Schule von Ulm; ohne eigentlichen Sinn für den Aufbau eines Bildes, eckig in Bewegungen und Linien, roh in Darstellung der Leidenschaft und Grausamkeit, zeigt der Meister doch ein Eingehen auf seinen Gegenstand und wirkliche Empfindung; dazu hat er eine feste und strenge Zeichnung der Contoure, wenn auch ohne sehr individuelle Naturnachahmung, eine bescheidene und harmonische Färbung und eine sehr vollendete Behandlung, wobei nur der hie und da schwarz auf die Malerei gezeichnete Umriß auffällt. In den Gewändern fehlt es an sinnreicher und geschmackvoller Anordnung, die Falten sind scharf und eckig und vielfach gebrochen.

Angeblich von demselben Meister (nach Passavant Kunst-

blatt 1841, Nr. 104, von einem anderen) ist eine Folge von Bildern aus der Legende des h. Leopold in Kloster Neuburg vom J. 1501: Die Erlegung eines Ebers; dann wie Markgraf Leopold nochmals zur Jagd geht, wie er den Schleier in einem Hollunderstrauch findet, der ihn an sein Gelübde der Klostergründung erinnert, und wie er das Kloster Neuburg erbauen läßt. Noch ist von diesem Meister ein Bild des h. Leopold in Lebensgröße von 1507, und manche andere Arbeiten daneben geben von einer ziemlich thätigen Schule desselben Beweise. 4. Zeitr.

In der Sammlung des Belvedere zu Wien, im ersten Saal der altdeutschen Gemälde unter Nr. 47, ist ein dem h. Hieronymus gewidmetes Altarwerk mit Doppelflügeln aufgestellt, das Monogramm A. D. T. und die Jahrzahl 1511 hat und das unbegreiflicher, jedenfalls durchaus unberechtigter Weise dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben wird. Obwohl im Allgemeinen der Zeitrichtung angehörig, läßt sich dieses höchst ausgezeichnete Werk — meines Erachtens — keiner der bekannten Kunstgruppen, weder von Ober- noch von Niederdeutschland, anreihen, noch weniger einem bekannten Meister zuschreiben. Es bildet den Mittelpunkt einer selbstständigen, eigenthümlichen Kunstrichtung, für die ich aus den eben angeführten Ursachen, und bis die Geschichte ihr einen anderen Ausgangspunkt anweist, Oestreich als solchen anzunehmen kein Bedenken trage. Die Vermuthung erhält einige Unterstützung durch den Umstand, daß das Bild erhalten ist, als wenn es eben von der Staffelei des Malers käme, daß es sich ursprünglich (ohne in einer Kirche gewesen zu sein) in der kaiserlichen Schatzkammer befunden und keinen anderen Weg bis heute gemacht, als aus der Schatzkammer in die Sammlung des Belvedere. Meister A. D.

 Bei ganz geschlossenen Flügelthüren sieht man auf beide Tafeln vertheilt die Messe des h. Gregorius. Der Papst kniet vor dem Altar; das Christusbild ist vom Kreuz gestiegen und spricht wie ein Lebender zu ihm. Ein Bischof, ein Cardinal und andere Geistliche hinter ihm sind mit den kirchlichen Ceremonien beschäftigt; mitten unter ihnen, aber wie ein Zuschauer, steht ein Mann in schwarzem Barett und Pelz, von magerem Gesicht und langem Haar, etwa 45 Jahr alt, aller Wahrscheinlichkeit nach der Maler des Bildes. Hinter dieser Gruppe erhebt sich eine Empor, auf welcher halb dramatisch, halb symbolisch an die Leidensgeschichte erinnert wird durch Judas mit dem Säckel, Pilatus, der sich die Hände wäscht, Petrus, der den Herrn verleugnet ꝛc., ferner durch Marterwerkzeuge, so wie durch Dinge, die beim Begräbniß angewendet worden. Hier ist auf dem Salbgefäß das oben erwähnte Monogramm angebracht und an der Brustwehr der Empor zweimal (einmal mit deutscher Schrift und römischer Jahrzahl, ein anderesmal mit römischer Inschrift und deutsch-arabischer Jahrzahl) niedergeschrieben anno domini 1511. — Oeffnet man den Schrein, so hat man vier Tafeln mit einzelnen Heiligen vor sich. S. Joseph mit dem Lilienstengel und einem Käfig mit Tauben, mit denen ein Knabe im weiten grauen Gewand (Jesus?) spielt; S. Kilian mit einer Kirche (die eine Kuppel auf dem Thurm hat und ziemlich styllos ist); Kaiser Heinrich mit einer Kirche (die am Westende einen viereckigen Thurm hat); S. Elisabeth mit einer Krone auf dem Kopf und zweien auf dem rechten Arm, einem Krüppel ein Goldstück reichend; den h. Bischof Martin und die h. Dorothea, welcher ein Knabe (Jesus?) das bezeichnende Rosenkörbchen bringt; S. Katharina, einen König zu ihren



Meister A. D. Joh. Burger sc

Füßen; S. Ursula mit einem Pfeil durch den Hals und 4. Zeitr.
zweien in der linken Hand. Ueber diesen vier Tafeln vier Wappen, von zwei bekleideten und zwei unbekleideten Figuren gehalten.

Um wieviel diese Abtheilung des Schreines die vorige an Schönheit übertrifft, so viel schöner als jene ist die innerste. Auf dem rechten Flügel sieht man den Papst Gregorius, den h. Ambrosius mit einer Ruthe in der Hand und den h. Augustinus mit einem vom Pfeil durchbohrten Herzen; auf dem linken die Apostel Andreas, Bartholomäus und Thomas. (Siehe die beigefügte Abbildung des Thomas.) Das Mittelbild aber wird eingenommen von der Gestalt des h. Hieronymus in Cardinalstracht, an dem ein Löwe emporspringt, dem er einen Dorn aus der Tatze gezogen, und dem zu beiden Seiten Stifter und Stifterin des Werkes knieen, der Mann etwa 30 Jahr alt, in schwarzem Pelz, das Barret vor sich am Boden, die Frau, älter als er, in einer Art Nonnentracht, ein weißes, gestuftes Tuch um Kopf, Hals und Nacken, zwei Kinder hinter sich. Hinter dem Heiligen erhebt sich eine Art Thron von Renaissance-Architektur, mit runden Figuren (Affen, nackten Weibern aus weißem Marmor) und einem arabeskenartig gewundenen Aufsatz von Dornen, Akanthusblättern und einem Medaillon mit dem Bildniß des Heiligen, dazu zeichenlose Wappen und Vasen. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft mit Bergen und Burgen, Wald und Fluß und Scenen aus des Hieronymus Leben, wie er als Einsiedler sich vor dem Crucifixe mit dem Steine die Brust wund schlägt, wie er zum Bischof Epiphanius nach Cypern kommt; wie er in seiner Bauernhütte Geschenke zurückweist, die ihm auf Lastthieren zugeführt werden, und wie sein

 treuer Gefährte bei all den dargestellten Erlebnissen, der Löwe, sich von Knechten Holz aufladen läßt.

Es ist nicht eine besonders neue und geistreiche Conception, wie man sieht, was dieses Bild auszeichnet, es ist auch nicht die Lebendigkeit und die Fülle überraschender Motive in der Darstellung, da im Gegentheil einzelne Bewegungen leicht sprechender sein könnten: vielmehr ist es die wohlthuende Frische eines künstlerischen Talents, das in eigenthümlicher Weise und mit einem sehr feinen Formgefühl die Natur auffaßt, Züge und Charaktere bildet, und Alles mit seltener Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit, gleichsam hinschreibt. Ohne eigentliche Bildnißzüge sind die Köpfe sprechend wahr, und ungeachtet die Umrisse auf eine ungewöhnliche Weise (den einfachen Linien der niederdeutschen Schule gegenüber) durch vielfache Schwingungen und Modulationen bewegt, die Füße sogar mit einer offenbaren Unbeholfenheit gezeichnet sind, herrscht doch durch das Ganze eine überraschende, des größten Meisters würdige Großheit des Styls. Nur in den weiblichen Köpfen vermißt man die gleiche Höhe individueller Bildung, die die männlichen auszeichnet, und hier ist auch im Costume, mehr als sonst im Werke, dem Zeitgeschmack gehuldigt, in einer Weise, die an die Geschmacksrichtung der gleichzeitigen Cölner Schule erinnert. Auch der flüssige Farbenauftrag, durch den die aufgezeichneten Contoure und Schraffierungen durchscheinen, und das leuchtende, blühende Colorit weisen auf einen Zusammenhang mit ihr, namentlich mit dem Meister vom Tode der Maria. Diese leuchtende und doch zur vollkommensten Harmonie gemäßigte Klarheit der Farben, bei welcher selbst im tiefsten Schatten schwarzer Gewänder die Formen noch ganz deutlich sind, gehört zu den Hauptver-

diensten des seltenen Werkes, dessen hohe Bedeutung ich wenigstens durch den beigegebenen Umriß der Gestalt des oben genannten Apostels Thomas in Etwas anschaulicher habe machen wollen. Zu den Besonderheiten des Werkes gehört die Abwesenheit aller Heiligenscheine, und als eine tiefer gehende Neuerung das Auftreten eines Kirchenheiligen (Hieronymus) an der ursprünglich nur dem „Fleisch gewordenen Wort" gewidmeten Stelle. 4. Zeitr.

Im Kloster Neuburg bei Wien befinden sich noch Gemälde eines Meisters M. vom Jahre 1521, Darstellungen in kleinen Figuren vom Lebensende des Täufers Johannes, die ich nicht kenne, die aber Passavant in eine Schulbeziehung zu dem Meister Ruheland stellt, doch nicht besonders hochschätzt.

Sechste Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Malerei in Franken.

Einen sehr eigenthümlichen, wenn auch nicht gerade sehr erfreulichen Anblick bietet die fränkische Malerschule dieser Zeit dar. Nirgend, scheint es, hat der Naturalismus der flammändischen Schule solche Verheerung angerichtet, als hier. Die Cölnische Schule wird durch Frömmigkeit, die schwäbische durch die Weichheit des Gefühls und den eingebornen Schönheitsinn in der Höhe gehalten. Die fränkische, aus welcher doch Werke hervorgegangen, wie der vom feinsten Idealismus beseelte Imhoff'sche Altar von 1420 (I. S. 199), fiel unter dem Einfluß realistischer Bestrebungen in eine Sphäre des Natürlichen, in der fast nur noch die Gemeinheit wahr und die Rohheit lebendig erscheint. Darüber aber übersah sie das eigentlich Natürliche, den Bau, die Bewegung und die In Franken.

4. Zeitr. Beseelung des Körpers, und suchte der Kunst durch Sonderbarkeiten zu genügen, was zur Manier führen mußte. Nirgend wirkte die bemalte Bildschnitzerei mit ihren knolligen Körper- und Gesichtsformen und dem Knitterwerk der Falten so verderblich, als hier; nirgend wurde die Kunst so handwerksmäßig betrieben — und doch gewann keine Schule eine so weitverbreitete Thätigkeit wie sie, und ihr war obendrein das Glück beschieden, den größten Genius der deutschen Kunst hervorgebracht zu haben. In diesem letzten Umstand liegt ein eigener räthselhafter Widerspruch, der aber bei näherer Betrachtung, wie wir weiter unten sehen, nicht als unlösbar erscheint.

Es ist nicht bekannt, wem das Verdienst gebührt, den neuen Styl nach Nürnberg, dem Mittelpunkt der fränkischen Schule, gebracht zu haben; selbst an Werken sind wir arm, die die Brücke zu den namhaften Meistern bilden. Der Löffelholzische Altar in der S. Sebalduskirche zu Nürnberg vom Jahr 1453, mit der Legende der heil. Kunigunde und dem heil. Georg neben der Anbetung der Könige, trägt die Spuren einer veränderten Kunstrichtung, ist aber nicht bedeutend genug, um bei dieser Veränderung mitgewirkt zu haben.

Michael Wohlgemuth. In der That werden wir sogleich an Michael Wohlgemuth gewiesen, in welchem der Geist der fränkischen Schule, wie er sich unter dem Einfluß der flandrischen gebildet hat, am entschiedensten ausgeprägt ist. Wohlgemuth ist 1434 geboren und 1519 gestorben; sein Lehrer ist unbekannt, und ungewiß ist es, ob er in den Niederlanden war und die Werke der Eykischen Schule aus eigener Anschauung gekannt hat. Wenn man Jac. Walch als seinen Lehrer nennt, so ist das schwerlich mehr, als

bloße Vermuthung, da dessen eigene künstlerische Thätigkeit ohne sichere Belege ist. In der Münchner Pinakothek wird ihm ein Bildniß Kaiser Maximilians von 1498 etwa zugeschrieben, ein sehr schwaches Werk, und zugleich das sehr fein empfundene, in Holbeins Weise ausgeführte Bildniß eines Herrn von Haller, vielleicht vom Jahr 1520. 4. Zeitr.

Wohlgemuth aber betreffend, so sind wir selbst über die Entstehungsgeschichte seiner Bilder ziemlich im Dunkeln, da das erste sichere Datum nicht höher hinaufreicht, als bis 1479, mithin in sein 45. Jahr, wo er bereits ein vielbeschäftigter Meister war. Dieß ist das große Altarwerk in der Marienkirche zu Zwickau,*) das er im Auftrag des Hauptmanns Römer, des Burgemeisters Paul Strödel und der HH. Sangner und Th. Wilber um 1400 fl. hergestellt hat. In der Anordnung treffen wir auf eine Abweichung von der überlieferten Weise, meines Erinnerns der ersten derartigen. Wenn nehmlich bei Van Eyk und sonst das Innere des Altars das eigentliche Mysterium (es sei nun der Tod oder die Geburt Christi) enthält, und die Außenseiten die fernen oder nahen Andeutungen desselben, Propheten, Verkündigung &c., so sehen wir bei Wohlgemuth die Passion außen und die Verkündigung innen; höchst wahrscheinlich nur aus einem Grunde kirchlicher Gebräuche, die vorschreiben, während der Charzeit die Altäre zu schließen, wo es dann freilich passender war, die Passion als die heiteren Bilder aus der Kindheitgeschichte Christi vor Augen zu stellen.

---

*) Die Gemälde des Michael Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, herausgegeben von Quandt. Leipzig, bei T. O. Weigel.

4. Zeitr. Ist der Zwickauer Altar geöffnet, so sieht man in der Mitte die Mutter Maria mit dem Kind und acht weibliche Heilige, lebensgroße, in Holz geschnitzte, reich vergoldete und bemalte, ganz runde Figuren. Auf den Flügelbildern ist in großem Maßstab gemalt: die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die heiligen Familien. Bei geschlossenen Thüren sieht man vier Bilder aus der Passion. Im Fuß des Altarschreins sind gleichfalls bemalte und gemalte Figuren angebracht. Handwerksmäßige Tüchtigkeit ist der Grundzug der ganzen Arbeit; die Kunst hat die Hand wohl im Spiel dabei, aber als Magd oder Gehülfin. Man sieht, der Meister hatte sein Geschäft eingerichtet, hier wurden Figuren geschnitzt, da bemalt; die kleinen Figuren oder die Außenseiten machten die Gesellen, die noch kleineren oder die ganz untergeordneten Stellen die Lehrjungen; die inneren Bilder führte der Meister selber aus oder ein besonders geschickter Gehülfe. War nun schon der Meister nicht immer ganz glücklich, und brachte er mitunter — wie unter den Kindern der heiligen Familien des Zwickauer Altars — wahre Monstra zur Welt, so ließen die Gesellen sich noch mehr gehen, und wußten namentlich bei den Marterscenen der Passion gar keine Grenze zu finden in der Schilderung der Rohheit und Grausamkeit, und natürlich demgemäß in der Häßlichkeit und Abscheulichkeit der Form. Wie weit dieß in der Werkstatt Meister Wohlgemuths gegangen sein mag, kann man nicht nur aus den Beschwerden entnehmen, die der junge Albrecht Dürer in der Gesellschaft der rohen und gemeinen Handlanger seines Meisters erdulden mußte, sondern auch aus Vertragsbestimmungen über zu liefernde Kunstwerke. So heißt es im Vertrag mit den Schwab-

bachern, denen Meister Wohlgemuth ein großes Alterwerk 1. Zeitr.
zu liefern hatte: „wo aber die tavel an ein oder mer orten ungestalt wurd, das soll er so lang endern unnd pussen bis die nach der bestendigen besichtigung von beeden tailen dazu verordent wohlgestalt erkannt wurd, wo aber die tavel dermaßen es großen ungestalt gewinn der nit zu endern were, so soll er soliche taveln selbst behalten unnd das gegeben gelt on abgang unnd schaden widergeben."

Inzwischen war Wohlgemuth nicht von Haus aus zu solchen Uebertreibungen geneigt, wie denn eine Tafel von ihm in der Münchner Pinakothek (Geburt Christi im II. Saal 82), die alle Zeichen einer Jugendarbeit hat, eine an Herlen erinnernde Milde und Mäßigung zeigt. Das Kind liegt auf einer Windel am Boden unter dem durchlöcherten Vordach eines Stalles, daran drei bekleidete Engel schweben und singen, während zwei andere kleinere sich zu ihm niedergelassen; Maria links, Joseph rechts sehen, mit leise gefalteten und erhobenen Händen betend, zu dem Kinde nieder. Ueber der Landschaft Goldgrund. Die ganze Anordnung spricht mehr wie in irgend einem anderen Bilde Wohlgemuths für seine genaue Bekanntschaft mit der niederdeutschen Schule.

Bei weitem gleichgültiger in der Auffassung, roher und unbeholfener in der Darstellung, namentlich in den Bewegungen, ist das Altarwerk, dessen Tafeln aus der Dreifaltigkeitskirche in Hof in die Münchner Pinakothek gekommen sind: das Gebet am Oelberg, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung. Die Frauen hat er dabei mit sichtlicher Vorliebe behandelt; aber bei seinem geringen Verständniß der Natur konnte er weder die erstrebte Schönheit gehörig durch-

4. Zeitr. bilden, noch gar eine Mannichfaltigkeit der Züge erreichen; Hände aber und Füße mußten ganz ungeschickt ausfallen.

Vom Jahr 1485 bis 88 ist ein großes Altarwerk für die Peringsdorfarische Familie in der Augustinerkirche zu Nürnberg ausgeführt und nach deren Zerstörung 1816 in seine Theile zerlegt, nun aber an die drei öffentlichen Gemälde-Sammlungen Nürnbergs vertheilt. Es sind vornehmlich einzelne Heiligengestalten, unter denen wiederum die weiblichen mit besonderem Glück behandelt sind. — Eines der umfangreichsten und bedeutendsten Werke Wohlgemuths ist der Altar zu Schwabach, ein Schrein mit einem prachtvollen und reichen Bildschnitzwerk und durch drei außen und innen gemalte Flügelpaare zu schließen. Bei ganz geschlossenem Altar sieht man die Grablegung; bei der ersten Oeffnung hat man die HH. Anna und Elisabeth, Johannes den Täufer und Martin, und im Sockel das Abendmahl vor Augen; bei der zweiten Oeffnung sieht man die Verrätherei des Judas, die Gefangennehmung, die Kreuztragung und die Kreuzigung; bei der dritten Oeffnung die Taufe Christi und die Messe des heil. Gregor, die Predigt und die Enthauptung Johannes des Täufers, die Darbringung seines Hauptes zur Tafel des Herodes, die Macht eines bischöflichen Gebetes gegen ein Götzenbild und die Auferstehung der Todten; endlich bei letzter Oeffnung, bei der in der Mitte das Schnitzwerk zu Tage kommt, auf den Flügeln: Geburt und Auferstehung Christi, Ausgießung des heil. Geistes und Tod Mariä.

Daß Meister Wohlgemuth auch mit kleinen und feinen Dingen Bescheid wußte, hat er in einem Psalter

und *Brevier* gezeigt, darin er mit großer Sorgfalt und 4. Zeitr. Genauigkeit Darstellungen aus der Passion in Miniatur gemalt; ein Buch, das ursprünglich dem Kaiser Maximilian gehörig, nun in der früher genannten Bibliothek des Fürsten von Wallerstein in Mahingen aufbewahrt wird.

Der Fortgang in der Entwickelungsgeschichte der fränkischen Malerschule ist sehr eigenthümlich. Beschränkt auf einen einzigen namhaften Meister sieht sie aus dessen Werkstatt und der großen Zahl seiner *Gesellen*, mit denen er Werke ausgeführt, die sich über ganz Deutschland verbreiten, doch nur einen einzigen wirklichen *Schüler* hervorgehen, *Albrecht Dürer*, und dieser eine zeigt weder Albrecht Dürer. in seinen frühesten, noch in späteren Werken nur einen einzigen Zug des Meisters, mit Ausnahme der landesüblichen, oft zur Rohheit verzerrten Derbheit und Unschönheit, wiegt aber allein ein Heer von Schülern und eine Reihe von Schulen auf. Noch mehr: wenn Meister Wohlgemuth die Kunst im engen Kreise einer handwerksmäßigen Beschäftigung gehalten, so führt sie sein großer Schüler in die Gebiete der Wissenschaften, der Poesie und Philosophie, läßt sie in allen Lebenskreisen und alle Lebenskreise auf sie wirken, und wächst vom einfachen Künstler und schlichten Reichsbürger zum Träger des Geistes seines Volks und seiner Zeit empor, so daß Melanchthon von ihm in späteren Jahren sagen konnte: an ihm sei die alerkunst, so hoch sie gestanden, nur das wenigst Bedeutende im Vergleich zu seinem Geiste, mit dem er alle Dinge erfaßt und in sich verarbeitet habe.

Albrecht Dürer ist 1471 zu Nürnberg geboren, Lebensabriß. stammt aber aus einer ungarischen Familie. Sein Großvater war ein Bauer, nachher ein Goldschmied. Dieß

4. Zeitr. Handwerk war auch das des Vaters, und Albrecht sollte gleichfalls dafür erzogen werden. Inzwischen scheint der Vater das Talent des Knaben zeitig genug erkannt zu haben; denn er brachte ihn (1486) in seinem funfzehnten Jahre zu Meister Wohlgemuth in die Lehre, daß er ein Maler würde. Nach drei schweren Lehrjahren verließ Albrecht die Werkstatt Wohlgemuths und Nürnberg, und ging auf die Wanderschaft. Wir wissen, daß er während derselben in Colmar war, haben aber keine Nachrichten über irgend ein Verhältniß zu Martin Schongauer, und nur die, daß er ihn nicht daselbst angetroffen. Dagegen ist es aus seinen Werken zu lesen, daß dieser Meister den entschiedensten Einfluß auf seine Kunstbildung ausgeübt, daß vielleicht er zuerst seinen Blick über die engen Schranken kirchlicher Kunst, wie sie in der Werkstatt Wohlgemuths und auch weiterhin gezogen waren, hinaus in das Leben und Treiben der Welt gelenkt, und daß er namentlich bei der Wahl von Körper- und Gesichtsformen, noch mehr bei der Lage und den Brüchen des Gefältes ihm für die Schöpfung des eigenen Styles als Vorbild gedient hat. Mit nicht minderer Gewißheit ist anzunehmen, daß Dürer in der Kunst des Kupferstechens bei den Arbeiten Martins als des seiner Zeit berühmtesten und gediegensten Meisters in diesem Fach sich Raths erholt hat. Auch mögen ihn damals schon Einwirkungen von Italien aus, namentlich von den Werken des ihm geistverwandten Mantegna, getroffen und seiner Phantasie die Richtung auf mythologische Gegenstände gegeben haben. Auffallen jedenfalls muß es, daß er bei seiner Rückkehr nach Nürnberg 1495 als Probearbeit für die Erlangung des zunftmäßigen Meisterrechts eine Federzeichnung eingab, in welcher ein Bacha-

nal und Orpheus, von Mänaden geschlagen, dargestellt war. 4. Zeitr.
Eine andere Federzeichnung aus der Zeit seiner Wanderschaft, mit der Jahrzahl 1491, in der Kunstkammer zu Stuttgart, zeigt, daß er sich auch einen anderen, damals weitverbreiteten Stoff, das Thema des Todtentanzes, frühzeitig angeeignet, indem er da vier geharnischte Ritter mit verschiedenem Glück im engen Felsenthal gegen den Anfall von vier Todtengerippen kämpfen läßt.

Bis zum Jahr 1505 blieb Dürer, wie es scheint, ohne Unterbrechung in Nürnberg. Kurz nachdem er Meister geworden, hatte ihn sein Vater mit Agnes, der schönen Tochter seines Freundes, des Mechanikers Frey, verheirathet, ohne damit wesentlich das Glück des Sohnes und seine geistig hochgehenden Bestrebungen gefördert zu haben; was inzwischen diesen nicht abgehalten, die treueste und rührendste Sohnesliebe gegen Vater und Mutter bis in ihre Todesstunde zu bewähren. Viel Gemälde aus dieser Frühzeit Dürers sind nicht auf uns gekommen, und großentheils sind es Bildnisse. Ueberhaupt mag er, abweichend vom bisherigen Gebrauch, seine künstlerische Ausbildung nicht von Aufträgen und Bestellungen, sondern mehr von eigener freier Wahl und Phantasie abhängig gemacht und namentlich sich nicht bei Herstellung der üblichen Altarschreine viel betheiligt haben. Dagegen sehen wir ihn mehr mit Kupferstich und Holzschnitt beschäftigt, und gerade eines seiner bedeutendsten Werke der letzten Art, die Offenbarung Johannis, ist aus dieser frühen Zeit, vom J. 1498. Im Umgang mit Genossen seines Berufs war er sehr beschränkt, wie ihm denn — wenn er ihre Werke betrachtete — ein Zusammenleben mit ihnen, bei all seiner Bescheidenheit, doch nur wenig Förderung versprechen konnte.

4. Zeitr. Dagegen hatte er sich mit inniger Liebe an einen Mann angeschlossen, der ausgezeichnet durch wissenschaftliche und gelehrte Bildung im Geiste der Zeit, durch Vermögen und Rang, vor Allem aber durch innige Zuneigung zu seinem künstlerischen Freund und eine bis an und über das Grab hinaus treu bewährte Liebe den größten Einfluß auf sein Leben und seine Arbeiten ausgeübt: dieß war Wilibald Pirkheimer, der 1497 von einem längeren Aufenthalt im Auslande, namentlich von den Universitäten Bologna und Pavia, wo er Begeisterung für die Kunst und das neuerwachte Studium des Alterthums in sich eingesogen, nach Nürnberg zurückkam und bald eine bedeutende öffentliche Stellung einnahm. *)

Am Ende des Jahres 1505 unternahm Dürer eine Reise nach dem bereits als das Hochland der Kunst geachteten Italien, und zwar nach Venedig, das mit Deutschland in vielfacher Berührung und Verbindung stand. Dort malte er für die deutsche Gemeinde zu St. Bartholomäus ein großes Altarbild, eine Maria in der Engelsglorie (jetzt im Strahof zu Prag), mit vielen Bildnissen, und erntete damit bei Landsleuten und Italienern so großen Beifall, daß er sich nicht enthalten kann, darüber an Freund Pirkheimer zu schreiben: „Wisset, daß meine Tafel sagt, sie wolle einen Ducaten darum geben, daß Ihr seht, sie sei gut und schön von Farben.“ Und ein andermal: „Wie ist uns beiden so wohl, so wir uns gut gedünken, ich mit meiner Tafel und Ihr cun woster Weisheit; so man uns glorificiert, so recken wir die Hälse über uns und glau-

*) Bekanntlich hat Pirkheimer sein Buch: „Theophrasti Characteres ethici“ dem Freunde A. Dürer gewidmet.

ben's; doch da steht hinter uns ein böser Lecker und spottet 1. Zeitr.
unser." Uebrigens war es mit dem Glorificieren ernst gemeint; denn die Herrschaft von Venedig bot ihm 200 Ducaten Jahrgehalt, wenn er dort bleiben wollte, welches Anerbieten er aus Liebe zu seiner Vaterstadt (obschon sie nichts für ihn gethan, nicht früher, nicht später) ausschlug. Von den Malern war es vornehmlich der hochbetagte Giovanni Bellini, mit dem Dürer in nähere und freundschaftliche Berührung kam; von den anderen hörte er, daß sie seine Arbeit als „nicht antikisch Art" tadelten; doch scheint Tizian, damals ein Mann von etwa 32 Jahren, für die Weise Dürers nicht unempfindlich gewesen zu sein. Wenigstens ist man in Versuchung, seinen „Cristo della moneta" als eine der deutschen Kunst und deren fleißiger Ausführung dargebrachte Huldigung zu betrachten.

Dürer dehnte seine Reise bis Padua und Bologna aus, überschritt aber die Apenninen nicht, so werthvoll für ihn der Besuch von Florenz hätte sein müssen, wo der Wettkampf zwischen Leonardo und Buonarroti die Künstlerwelt in große Aufregung gebracht hatte. Er kehrte gegen Ende des Jahres 1506 nach Nürnberg zurück, zu anhaltender und vielseitiger Thätigkeit ohne Gleichen. Außer einer bedeutenden Anzahl größerer Oelgemälde fertigte er in den nächstfolgenden Jahren eine Menge von Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten, dazu manches reiche, mit dem sorgfältigsten Fleiße ausgeführte Schnitzwerk in Buchsbaum und Speckstein. Ueberzählt man die Menge dieser Werke, betrachtet die Fülle des in ihnen niedergelegten Geistes, die frische, gesunde sprudelnde Kraft ihres Urhebers, und hält daneben die Thatsache, daß wir die

4. Zeitr. Spuren derselben in hundert Gemäldegalerien und Privatsammlungen, oder in Mappen unter allerlei Kupferstichen und Handzeichnungen aufsuchen müssen, und daß nicht an einer einzigen Stelle wenigstens einmal diese mächtigen Strömungen zusammengefaßt erscheinen, so tritt der Werth und die geschichtliche Bedeutung eines höheren Kunstschutzes — wie er ihn nicht genossen — er gehe von einer Gemeinschaft oder von einem Fürsten aus, erst in sein volles Licht. Was wäre die deutsche Kunst, hätte Albrecht Dürer einen Leo gefunden, oder wäre in die freie Reichsstadt Nürnberg ein wenig von dem Geiste der italienischen Republiken gefahren! Aber es klingt „kläglich und schimpflich", wie Dürer selber einmal sagt, daß er von seiner Vaterstadt, für die er in dreißig Jahren nicht um 500 fl. Arbeit zu liefern gehabt hat, als einzige Belohnung sich die Gnade erbittet, ihm ein Capital von 1000 fl. mit 5 % verzinsen zu wollen!

Der erste Große des deutschen Reichs, der sich Dürers nach seiner Rückkehr aus Italien erinnerte, war Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, der ein Bild von dem Martyrium der Zehntausend bei ihm für die Schloßkirche in Wittenberg bestellte und im Jahr 1508 erhielt.

Dürer war ein Künstler voll religiös-philosophischer Gedanken im Geiste der gährenden Zeit, in der er lebte, aber auch voll Eifer, mitzuwirken an der Gestaltung dieser Zeit. Daß die Staffelei und das langsame und mühevolle Malen in Oel einen nur sehr kleinen Wirkungskreis vorzeichnete, hatte er bald gesehen; das öffentliche Leben bot in Deutschland — im Gegensatz gegen Italien und seine großen Kirchenwände, Begräbnißhallen, Rathhäuser und

Paläste — der Kunst nur einen ärmlichen Spielraum, 4. Zeitr.
und so hätten seine außerordentlichen Kräfte unentwickelt und fast ungenutzt verrinnen müssen, wenn er nicht die vor nicht langer Zeit erst erfundenen Mittel rascher und weitreichender künstlerischer Ideenverbreitung frühzeitig und in großer Vollkommenheit sich angeeignet hätte: den Kupferstich und den Holzschnitt. Diese Künste übte er nun ganz besonders in den nächstfolgenden Jahren, so daß seine derartigen Hauptwerke, die große und die kleine Passion, und das Leben der Maria in Holzschnitt und die Passion in Kupfer, so wie eine große Anzahl einzelner Blätter, desgleichen eine weitläufige Verherrlichung des Kaisers Maximilian zwischen 1509 und 1515 fallen.

Zum Kaiser stand Dürer in sehr naher Beziehung, und ward bei jeder Gelegenheit von ihm ausgezeichnet. Den Degenknopf wie das Gebetbuch mußte er ihm verzieren, nach Augsburg zum Reichstag kommen und ihn „in seinem kleinen Stübli hoch oben auf der Pfalz" abkonterfeien. Maximilian gab ihm auch den Titel und Gehalt eines kaiserlichen Hofmalers; aber es fiel ihm nicht ein, dem Genius einen weiten entsprechenden Wirkungskreis zu öffnen.

Im Juli 1520 trat Dürer (und zwar dießmal von seiner Frau und einer Dienstmagd begleitet) eine zweite größere Reise an, nach dem Rhein und in die Niederlande, vornehmlich, um mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten Geschäfte zu machen, und bei dem eben aus Spanien angelangten jungen Kaiser Carl die Bestätigung seiner ihm von Maximilian verliehenen Stellung und Besoldung zu erlangen.

Aus Dürers sorgfältig geführtem Tagebuch von dieser

4. Zeitr. Reise, das uns glücklicher Weise erhalten ist, *) ersehen wir, wie ihn, wohin er kam, Freundschaft, Liebe und Ehrerbietung empfing und umgab, wie namentlich in Antwerpen die Künstler ein großes Fest ihm bereiteten, und der Magistrat ihm einen beträchtlichen Ehrensold bot, wenn er bei ihnen bleiben wollte, worauf indeß der treue Nürnberger so wenig als früher auf das ähnliche Anerbieten Venedigs einging.

Dürer kam natürlich mit den Männern seines Berufs, namentlich mit Quintin Messys, Lucas von Leyden u. A. in mehrfache Berührung; ebenso wichtig aber erscheint seine Bekanntschaft mit vornehmen Kauf- und Handelsherren, und zwar nicht aus Deutschland allein, sondern auch aus Italien, Portugal ꝛc., durch welche er auf die mannichfachste Weise mit Sitten, Trachten und Erzeugnissen ferner Länder und Welttheile bekannt gemacht wurde. Von großem Belang für ihn wurde die Verbindung mit Erasmus von Rotterdam, den er in Brüssel, wo Carl V. Hof hielt, aufgesucht, und der, näher mit der Umgebung des Kaisers vertraut, die Bittschrift an diesen um Fortdauer seines Ehren-Gehaltes für ihn abfaßte und nach Kräften unterstützte, was inzwischen nicht verhindern konnte, daß sich die erste Auszahlung desselben bis in den Herbst 1527 (also bis kurz vor seinem Tod) hinschleppte. Von Brüssel folgte Dürer dem kaiserlichen Hoflager nach Antwerpen, nach Aachen zur Krönung und nach Cöln, bei welcher Gelegenheit er viel äußere Gunst- und Ehrenbezeigungen erfuhr,

*) Herausgegeben in den „Reliquien von A. Dürer, von Friedrich Campe in Nürnberg, 1828." Auch in Murrs Journal VII, 53.

aber leider auch wahrnehmen mußte, daß er ein schlechter Geschäftsmann sei, und daß die vornehmen Herren und Damen die Werke der Kunst als eine Waare betrachten, die sie gern besitzen, aber ungern bezahlen. 4. Zeitr.

So kam es, daß er am Schluß seines einjährigen Aufenthaltes in den Niederlanden, wo er viel gearbeitet, und fast alle seine Kupferstiche und Holzschnitte abgesetzt, am Peter- und Paulstag 1521 zu Antwerpen in sein Tagebuch schreiben konnte: „Ich hab in allem meinem Machen, Zeichnungen, Verkaufen und andrer Handlung Nachtheil gehabt im Niederland, in all meinen Sachen gegen großen und niedern Ständen, und sonderlich hat mir Frau Margareth *) für das ich ihr geschenkt und gemacht hab nichts geben." Doch erlebte er noch vor der Abreise aus Antwerpen die Ehre, daß der König von Dänemark, Christian II., der kam, dem Kaiser aufzuwarten, ihn rufen ließ, mit nach Brüssel nahm, um sich von ihm malen zu lassen, und selbst zu dem großen Banquet zog, das er dem Kaiser gab.

Inzwischen war Deutschland mehr und mehr in die Bewegung eingetreten, in welcher eine vollkommene Umwandlung der religiösen Anschauungsweise sich kund gab, und durch welche der neueren Zeit in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft Richtung und Gepräge gegeben worden ist. Wie aber dieser Anfang einer neuen Zeit nur das Ergebniß der Kämpfe und Bestrebungen der vorhergehenden Jahrhunderte war, so sehen wir auch überall hervorragende Geister mit einer tief in der Vergangenheit wurzelnden Bildung an der Spitze oder inmitten der Be-

*) Die Statthalterin der Niederlande.

4. Zeitr. wegung. Dürer hatte sich schon im Jahre 1518 zugleich mit seinen Freunden Pirkheimer und Lazarus Spengler für Luther erklärt und ihm ein Geschenk zugeschickt, so daß derselbe ganz beschämt ihm schrieb und bat, die Nürnberger möchten nicht zuviel von ihm erwarten. Nürnberg und Pirkheimers Haus insonderheit bildete einen belebenden Mittelpunkt für die reformatorischen Bestrebungen, und Luther nennt die alte Reichsstadt geradezu „das Auge und Ohr Deutschlands." Und was Auge und Ohr wahrnahmen, das ging Dürern in's Herz. Mit reger Theilnahme verfolgt er auch auf seiner niederländischen Reise die Ereignisse, sammelt die reformatorischen Druckschriften und bricht in großen Jammer aus, als ihm die Nachricht von Luthers Gefangennehmung auf der Rückkehr vom Wormser Reichstag in Antwerpen trifft. Er erzählt in seinem Tagebuche (weil er die eigentliche Bewandtniß nicht kennt), wie sie „verrätherisch den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweggeführt, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens, und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und um das er gestraft hat das unchristliche Papstthum .... Aber, o Gott! ist Luther todt, wer wird uns hinfüro das heilige Evangelium so klar fürtragen? Ach Gott! was hätte er uns in zehn oder zwanzig Jahren doch schreiben können! O ihr alle frommen Christenmenschen helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen und Gott bitten, daß er uns einen anderen erleuchteten Mann sende!"

Bei solcher Stimmung und Gedankenrichtung war es natürlich, daß Dürer den lebendigsten Antheil an der

Sache der Reformation nahm und treu aushielt, unbeirrt selbst durch die Verzerrungen, die sie in den Bauernaufständen und Bilderstürmen erleiden mußte, und die ihn sogar von langbewährten Freunden, wie von dem gegen die Kunst fanatisch eifernden Prediger Osiander schieden. Mit Melanchthon, der im Jahre 1526 nach Nürnberg kam, das neugegründete Gymnasium einzurichten, ward Dürer schnell und innig befreundet; auch wurden die Züge dieses edeln und liebenswürdigen Menschen durch seinen Grabstichel der Welt erhalten. Zu Hans Sachs, der, um 1518 nach Nürnberg zurückgekehrt, ein eifriger Verbreiter der reformatorischen Lehre, vornehmlich im Kreise des Bürgerstandes, geworden war, stand Dürer auch in unmittelbarer Beziehung, so daß sie zusammen, Sachs im Lied, Dürer im Bild, die „Thorheit der Welt“ verspotteten.

Aber es drängte ihn auch, in ernster Weise durch seine Kunst ein Bekenntniß seines protestantischen Glaubens abzulegen: er malte 1526 als ein Sinnbild des reinen Christenthums die vier überlebensgroßen Apostel (jetzt in der Pinakothek zu München) und verehrte sie dem Rathe seiner Vaterstadt als Geschenk. Die Einleitungsworte der beigefügten Schrift bezeichnen deutlicher noch als die Gemälde die Vorgänge in der Seele des Meisters: „Alle weltliche regenten (sagt er darin) In diesen ferlichen zeitten: Nemen billig acht, daß sie nit für das göttlich wort menschliche verfürung annemen. Dann Gott will nit Zu seinem wort gethan noch dannen genommen haben. Darauf hörent diese trefflich vier menner Petrum, Johannem, Paulum und Marcum ihre warnung.“

4. Zeitr. Außerdem fallen in diese Zeit eine große Anzahl Bildnisse, namentlich das berühmte Holzschuher'sche, fast das einzige noch in Nürnberg übrige Denkmal seiner Kunst. Und wenn wir ihn gleichzeitig auch eine nicht unbeträchtliche schriftstellerische Thätigkeit entwickeln sehen, so gehört das allerdings mit zu den Folgen der Reformation, die keine Bilder mehr verlangte für die Kirche und den Altar, aber es ist auch zugleich ein Zeugniß von Dürers umfassendem Geiste und von der Energie seiner schöpferischen Kräfte.

Ein hohes Alter aber war ihm nicht beschieden: er starb nach kurzem Krankenlager am Charfreitag, den 6. April 1528, beklagt von seiner Vaterstadt, vom Vaterland, von aller Welt, am innigsten und tiefsten von seinem Freunde Pirkheimer, der ihm viele rührende Grabschriften und mehre Elegien gewidmet hat.

Seine Werke. Um Dürers künstlerischen Charakter richtig zu würdigen, wird es gut sein, seine Werke nach ihrem Inhalt in verschiedenen Gruppen gesondert zu betrachten, und diejenigen, zu denen er den Stoff vorzugsweise aus der christlichen Religion nahm, zu unterscheiden von denen, die er aus der Natur und dem wirklichen Leben, und denen, die er aus seiner Pantasie und alten Dichtungen schöpfte; dabei aber zugleich auf das allen Gemeinsame Acht zu haben.

Religiöse Darstellungen. Was nun zunächst seine religiösen Darstellungen betrifft, so ist vornehmlich zweierlei daran zu bemerken: das Abstreifen aller überlieferten idealen und kirchlichen Form, und das Hinüberführen der Ereignisse und Personen in möglichst natürliche, ja locale Verhältnisse; zu gleicher Zeit aber auch das Aufsuchen neuer poetischer oder gemüthlicher



A. Dürer. Joh. Burger. s.

Seiten bekannter Gegenstände. Es ist darum bezeichnend, daß er sich den Stoff zu seinem ersten großen Werke religiöser Kunst aus der Offenbarung Johannis holte. Dieses umfangreiche Holzschnitt-Werk, das zuerst 1498 in 16 Blättern zu Nürnberg im Druck erschien*), zeigt uns den eigenthümlichen Kunstgeist Dürers im hellsten Licht, wie er unbekümmert um Form und Formgesetze nur den Gedanken und seinen möglichst treffenden und energischen Ausdruck vor Augen hat. Er scheut sich nicht Sterne und Feuer regnen, Flammen aus den Augen, Schwerter aus dem Munde, den Engel auf Säulenfüßen gehen zu lassen, er verfolgt mit seiner Einbildungskraft alle noch so ausschweifenden Bilder des begeisterten Sehers des Orientes; aber voll Gefühl, lebendig, kräftig und wahr ist die Darstellung. Man vergleiche die beigegebene Stelle aus dem Bilde, wo die losgelassenen Engel ein Dritttheil der Menschen tödten; Mann und Weib, Roß und Reiter, Papst und Kaiser, Gerechte und Ungerechte — alle werden erbarmungslos erschlagen, wenn unter Posaunenschall von oben die Reiter des Verderbens (es sind freilich Ritter, wie sie Dürer wohl durch Nürnberg reiten gesehen) auf ihren brüllenden Löwen über die Erde brausen. Wir sind in einer neuen Welt. Alle Tradition ist verschwunden. Es gilt nicht mehr, alte Anschauungen wieder zu geben, zu modificieren, weiter auszubilden: es ist ein neues, ein eigenes Gefühl, das sich geltend macht in einer

4. Zeitr.

Offenbarung Johannis.

*) Die heimliche Offenbarung Johannis. Gedruckt zu Nürnbergk durch Albrecht Dürer maler nach Christi Geburt MCCCC. und danach im xcviij. jar. gr. fol. Die zweite Ausgabe mit lateinischem Titel 1511.

4. Zeitr. durchaus neuen, selbstständigen Schöpfung. Und dennoch ist das nicht der Anfang einer neuen Zeit, so wenig als die Blume der Anfang einer neuen Pflanze ist, wenn auch die Saamenkörner einer fernen Zukunft darin wachsen und reifen. Bei allem überraschend Neuen steht das Werk in inniger Verbindung mit der alten Kunst. Es ist freilich nicht mehr die Kirche, die der künstlerischen Phantasie ihren Stoff und ihre Richtung gibt, aber es ist die Religion, die Grundlage von Kirche und kirchlicher Kunst, die Dürer nicht um eines Haares Breite verlassen, das Christenthum, das er vielmehr mit inbrünstiger Begeisterung und Glaubenskraft erfaßt und in sich wirken und gestalten läßt. In gleicher Weise bleibt er auch der alten Kunst, der Strenge und Bestimmtheit der Zeichnung, der treuen Naturnachbildung, der erhabenen, wenigstens einfachen Ausdrucksweise seiner Vorgänger treu und schließt sich zunächst deutlich an den Styl von Martin Schongauer an.

Das nächste bedeutende Werk religiöser Kunst Albrecht Dürers ist das in Venedig im J. 1506 für die dortige deutsche Gemeinde zu St. Bartholomäus gemalte Altarbild, gegenwärtig in der Sammlung des Prämonstratenser Stiftes zum Strahof in Prag. Es ist ein Oelgemälde von beiläufig 5 F. Höhe und 4 F. Breite und behandelt einen — meines Wissens — bis dahin durchaus neuen Stoff:
Das Rosenkranzfest. Das Rosenkranzfest. Leider ist die Entstehungsgeschichte des Bildes, gleich seinen Schicksalen*), in Dunkel gehüllt, so daß die vielen Beziehungen, die es offenbar zum Leben hat, vor der Hand noch unerklärt bleiben. Die

*) Es war in Kaiser Rudolphs Galerie in Prag; Heller führt es unter den Schätzen des Belvedere in Wien auf.

Eigenthümlichkeit aber der Darstellung bürgt dafür, daß die Wahl des Stoffes von Dürer selbst herrührt. Maria, das heilige Kind auf dem Schooß, sitzt auf einem im Freien errichteten Thron; halb in Wolken gehüllte Engelskinder schweben mit einer sternenumglänzten Krone über ihrem Haupte, andere halten den Teppich hinter ihr; zu ihrer Linken kniet Kaiser Maximilian und empfängt von ihr einen Rosenkranz, während der an ihrer rechten Seite knieende Papst (es ist aber nicht der damals regierende Julius) in gleicher Weise vom Christkind bekränzt wird. Hinter den beiden obersten Repräsentanten geistlicher und weltlicher Macht, die aber die Zeichen derselben, ihre Kronen, abgelegt, naht sich dem Thron eine Schaar frommer Christen, deren jeder von dienstfertigen Engeln und von dem ihnen zugesellten heil. Dominicus (?) mit einem blühenden Rosenkranz beschenkt wird. Hier haben wir zuverlässig eine Folge von Bildnissen und gewiß nicht unbedeutender Personen vor uns. Mit Unrecht aber nennt man darunter die Kaiserin, Maria von Burgund, der Dürer sicher eine andere Stelle, als die halbverdeckte zwischen dem Gefolge, die sie dort einnimmt, angewiesen hätte. Dagegen erkennt man deutlich den Meister selbst, und Wilibald Pirkheimer neben ihm, dessen treuer Freundschaft er in fremden Landen diese Huldigung dargebracht. In seiner Hand hält er einen Zettel mit der Inschrift: Exegit Q quinquemestri spatio Albertus Durer germanus MDVI und dem bekannten Monogramm. Zu Füßen der Madonna, zwischen Papst und Kaiser, sitzt ein lautenspielender Engel. 1. Zeitr.

Nach der Ungebundenheit und stürmisch wogenden Kraft der „Offenbarung“ überrascht dieses Gemälde durch die große Ruhe und wirksame Massenvertheilung; durch die dort herrschenden, sehr naturalistischen Formen ist man nicht

4. Zeitr. auf diese an Idealität streifende Schönheit der Madonna, des Kindes und der Engel vorbereitet; kurz wir sehen: Italien hat seinen Zauber auf ihn wirken lassen, ja der lautenspielende Engel im Vorgrund ist dem Bellini geradezu nachgebildet: und doch ist das Ganze so deutsch, so Dürerisch! so frisch und ursprünglich in der Zeichnung, wie vom Quell der Natur geschöpft, so lebendig und mannichfaltig in den Motiven, so unendlich liebevoll in der Ausführung, bis zu den Häusern und Hütten, Bergen und Waldungen in der Landschaft, den Blumen und Gräsern des Vorgrundes, und von einer meisterhaft leichten und freien Behandlung mit ziemlich dünnem Farbenauftrag. In den Farben selbst herrscht nicht ganz die dem Bilde nöthige Stimmung und Uebereinstimmung, indem das angewandte Ultramarin, als wenn es gewachsen wäre (was auch der Fall sein kann), grell vorleuchtet.

Auf dieses Bild der äußersten Lieblichkeit folgt das Bild des äußersten Schreckens. Wenn alte Meister körperliche Pein in Masse darstellten, so wählten sie dazu gewöhnlich als Schauplatz die Hölle und Bösewichter als Leidende. Es mäßigt unser Mitleid, daß wir Verstorbene, von deren Nervenreizbarkeit wir keine klare Vorstellung haben, vor uns sehen, und daß sie Strafe verdienen. In der Richtung auf Wirklichkeit und Natürlichkeit, die die deutsche Kunst seit lange genommen, ganz besonders in der Eigenthümlichkeit Dürers, bei dem Derbheit, ja Rohheit und Natürlichkeit ziemlich gleich bedeutende Begriffe waren, und bei der vor der Energie der Empfindung der Geschmack gar nicht zum Worte kam, liegt der Irrthum, in welchen jetzt

Martyrium der Zehntausend. der große Meister verfiel, indem er im „Marthrium der Zehntausend" die größten und mannichfaltigsten

Grausamkeiten, an lebenden und zwar an guten und gerechten Menschen verübt, nicht als ein zukünftiges, geglaubtes, sondern als ein wirklich geschehenes und gesehenes Ereigniß unbarmherzig vor Augen stellte. Wir haben von dieser furchtbaren Composition, wo alle Arten körperlicher Mißhandlungen, Martern und Hinrichtungen geschildert sind, einen Holzschnitt und, in etwas abweichender Weise, ein ausgeführtes Oelgemälde mit der Jahrzahl 1508, ursprünglich Eigenthum von Kurfürst Friedrich dem Weisen, sodann von Kaiser Carl V., dem es der von ihm in ungerechter Gefangenschaft gehaltene großmüthige Johann Friedrich zum Geschenk gemacht; nun in der Sammlung des Belvedere zu Wien. Dies mit unglaublichem Fleiße ausgeführte Bild ist ein zweites Denkmal der Freundschaft zwischen Dürer und Pirkheimer, die beide inmitten der für die Verherrlichung Christi leidenden und blutenden Schlachtopfer — Dürer von sichtlichem Schauer durchdrungen — als Zeugen stehen.*)

4. Zeitr.

Nachdem Dürer in so markdurchschütternder Weise die Qualen durchdacht und dargestellt, die aus dem Christenthum seinen muthigsten und standhaftesten Bekennern erwachsen waren, wendete er seine Augen nach den hohen und unvergänglichen Freuden desselben und entwarf ein Bild des Himmels und der himmlischen Seligkeit, das nach Allem, was man davon weiß, an heiterer Schönheit und Lieblichkeit von keinem ähnlichen übertroffen worden ist, und worauf er nach seinem eigenen Zeugniß den größten

---

*) Eine Copie des Bildes befindet sich in Schleißheim, eine andere in Wien, von Ruprecht 1653. Gestochen ist es von Van Steen, doch sehr ungenügend.

4. Zeitr. Fleiß und die treueste Liebe verwendet hat: es ist dies die Himmel- fahrt und Krönung Mariä. Himmelfahrt und Krönung Mariä, 1509 für Hrn. Jacob Heller in Frankfurt gefertigt, nebst vier Seitenflügeln (von der Hand seiner Gehülfen) in der Heller'schen Capelle in der dortigen Dominicanerkirche aufgestellt; im J. 1613 von Kurfürst Maximilian von Bayern den Mönchen gegen eine beträchtliche Geldsumme und eine Copie des Bildes von Juvenel (die noch an der Stelle steht) abgehandelt und nach München gebracht, hier aber im Schloßbrand von 1772 zu Grunde gegangen.

Dagegen ist das vierte seiner großen religiösen Gemälde, Dreifaltigkeit. die Dreifaltigkeit, ausgeführt 1511 im Auftrag des Rothgießers Landauer für die Capelle eines neugestifteten Bruderhauses zu Nürnberg, von dessen Nachkommen durch Kaiser Rudolph nach Prag gebracht, jetzt wohlerhalten in der Galerie des Belvedere zu Wien. Es ist 4 F. 3 Z. hoch, 3 F. 10¾ Z. breit.

Wenn Dürer in dem ersten seiner größeren religiösen Bilder einem kirchlichen Feste eine neue Seite abgewonnen, im zweiten sich in die Schmerzen und Leiden der Menschheit versenkt, unter denen diese Kirche aufgerichtet worden, im dritten die in ihr verheißene ewige Seligkeit unsträflichen Lebens im Lichte der heitersten Dichtung gezeigt, so wendet er sich nun zum Ernst des höchsten dogmatischen Lehrbegriffs unserer Religion. Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, zu sehen, in welcher Weise die Kunst sich dieses unfaßlichen Begriffs zu bemächtigen gesucht, wie sie selbst bis zur Darstellung dreier ganz gleicher Personen als Lösung sich verirrt hat. Von Dürer dürfen wir ein tiefes, von Glaubenstreue und scharfem Verstand geleitetes Eindringen in das Dunkel des Mysteriums erwarten. Der Schauplatz

seines Bildes ist der Himmel. Gott Vater hält den ge- 4. Zeitr. kreuzigten Sohn im Schooß, über ihm schwebt die Taube, Engel halten seinen ausgebreiteten Mantel und bilden eine Glorie um ihn; eine zweite Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen steht näher dem Sohne. Zur Rechten der Gottheit Maria und viele weibliche Heilige, zur Linken der Täufer, nebst Moses und David, Patriarchen und Propheten, und anderen Heiligen beiderlei Geschlechts; weiter nach vorn, unterhalb Maria, der Papst und viele geistliche Würdenträger, links der Kaiser mit Kriegern und weltlichen Würdenträgern, Volk auf beiden Seiten.

Daß Gott als Vater, bekleidet mit den Zeichen der höchsten Macht, umgeben von einer Glorie von Engeln, als den Boten seines Wortes, dargestellt ist, hat nichts Neues, noch Auffallendes. Wenn aber Dürer Christum an's Kreuz genagelt in den Himmel versetzt, wo er in dieser Lage von der gewöhnlichen christlichen Denkweise unmöglich aufzusuchen ist, so hat das eine tiefer gehende Bedeutung. Ich habe früher erwähnt, daß die deutsche Kunst (im Vergleich mit der italienischen) vorzugweis den gekreuzigten statt des geborenen Heilandes auf den Altar gestellt. Im Laufe der Zeit trat die Bedeutung des Todes Christi für die Erlösung der Menschen von Sünde und Tod stärker noch und heller in's Bewußtsein und wurde die Grundlage der Reformation. Schon darin liegt ein Beweggrund für die Wahl in der Darstellung Dürers. Allein dieser Umstand berührt nicht das Dogma, um das es sich bei diesem Gemälde handelt: die Dreieinigkeit. Christus, der Sohn, ist am Kreuze gestorben. Seine Gottheit ist zum Vater zurückgekehrt, in ihm beschlossen, eins mit ihm. So ist Christus, als der Gekreuzigte, in seiner Besonder-

 heit zugleich dargestellt und aufgehoben. Für den heiligen Geist haben Kirche und Kunst nur das neutrale Symbol einer Taube; aber es steht dem Künstler frei, den Gedanken lebendig zu gestalten. Des Geistes Wesen ist es, sich auszubreiten, und seine Verwirklichung ist die Gemeinschaft der Heiligen. Der Geist ist in Gott, nur was er gewirkt, steht außer ihm, aber zu ihm. Und so konnte Dürer den Himmel füllen mit Heiligen und Seligen, Männern und Frauen, Geistlichen und Weltlichen, Papst und Kaiser, und der künstlerischen Phantasie den freiesten Flug gestatten, da sie durch den Grundgedanken in einen festen Kreis gebannt war. Bemerkenswerth bleibt, daß Dürer auch auf diesem Bilde, wie auf den drei vorgenannten, seine eigene (nur sehr kleine) Bildnißgestalt in einer reichen, reizenden Landschaft angebracht hat.

Groß und wirkungsvoll in der Anordnung, ist dieses Bild im Styl weniger frei und edel, als die vorgenannten Werke; ja die Individualisierung der Charaktere ist so weit getrieben, daß es selbst den weiblichen Heiligen an kleinen oder niedrigen Zügen nicht fehlt, und daß Jedermann seine Sonderbarkeiten mit in den Himmel genommen zu haben scheint. Doch werden diese und ähnliche Mängel in der Formengebung (wie namentlich ziemlich knorrige Körpertheile) überdeckt durch den Ausdruck der Frömmigkeit in allen Gesichtern und Gestalten, durch die außerordentliche Frische und Kernigkeit der Zeichnung, und die hohe Vollendung in der malerischen Behandlung, bei der nur die schon am Prager Bilde bemerkte Farben-Unruhe, namentlich das schreiende Hellblau, störend auffällt.

Hatte Dürer mit den hier genannten vier großen Gemälden so zu sagen vier Höhenpunkte der christlichen Kunst



A. Dürer Joh. Burger. sc.

4. Zeitr.

Die große und die kleine Passion.

Das Leben der Maria und die Passion in Kupferstich.

besetzt, so mußte es ihm nun vorzüglich daran liegen, sich über die das Gemüth besonders berührenden Stellen der Religionsgeschichte, das Leben und Leiden des Heilandes, auszubreiten und er wählte dafür das Mittel des Kupferstiches und Holzschnittes. In den Jahren 1511 und 1512 bis 1515 erschienen von ihm die sogenannte *große Passion* in 12, die *kleine* in 36 Blättern, das *Leben der Maria* in 19 und eine *Passion Christi* in Kupferstich in 16 Blättern; dazu eine ziemliche Anzahl Marienbilder und sonstige heilige und biblische Gegenstände. Bei diesen Darstellungen tritt nun allerdings der Dürern auszeichnende Mangel an Geschmack und seine Vorliebe für natürliche Züge aus dem gemeinen Leben oft sehr grell hervor, wie bei der Gefangennehmung Christi, die etwas an Tyroler Passionsspiele erinnert, oder bei den Jüngern in Emaus, die wie plumpe fränkische Bauern neben dem Heiland sitzen, dem zur Bezeichnung seiner eigentlichen Unkörperlichkeit oder Geisterhaftigkeit Feuerflammen aus den Augen fahren. Dafür aber erreicht auch in einzelnen entscheidenden Fällen die Darstellung eine Kraft, vor der jede Reflexion schwindet, wie bei dem Gebet am Oelberg, das man schwerlich ohne Thränen ansehen kann, oder dem Abschied Christi von seiner Mutter vor dem Osterfest (wovon die Hauptgruppe hier beiliegt), der um so mehr rührt, als darin die Mutter als die alleinige Trägerin des Schmerzes erscheint. Ebenso sucht er das Herz durch Scenen des Glückes und Schilderungen des häuslichen Kleinlebens zu treffen. Mit besonderer Vorliebe vermeidet er allen äußeren Schein irgend einer Heiligkeit, wenn er das Leben der heiligen Familie schildert; aber mitten in dem fränkischen Dorf, neben der guten Hausmutter am Spinnrocken wirthschaften

4. Zeitr. die Engel an der Wiege und der alte Joseph an der Hobelbank geht mit den geflügelten Bewohnern einer geträumten Welt um, als wären es Dorfjungen. Ja Dürer geht darin so weit, daß er die Nebendinge den Hauptpersonen über den Kopf wachsen und jene fast zur Staffage zusammenschrumpfen läßt — vor lauter Lust gemüthlicher Schilderung.

In dieser Richtung sind auch mehre nicht unbedeutende Oelgemälde ausgeführt, von denen ich nur das Baumgärtner'sche Altarbild, jetzt in der Pinakothek zu München, nennen will. Man kann sich dabei nicht wohl täuschen. Das Bewußtsein von der symbolischen Bedeutung dieser Art Darstellungen war in Dürer erloschen und er schmückte sie nur mit den Mitteln der Kunst und einer gefühlvollen, dichterischen Phantasie aus.

Der Baumgärtner'sche Altar.

Ja, wenn er in solchen Bildern mit der Symbolik der alten Kunst zusammentrifft, so scheint es fast ungewußt und ungewollt, mehr aus allgemeiner poetischer Anregung zu geschehen, die freilich — genau genommen — jener auch ihr Dasein gegeben. Die Darstellung vom Tode und der Himmelfahrt oder der Krönung Mariä haben wir in Grabcapellen ꝛc. als das übliche Sinnbild des christlichen Glaubens an die Seelenunsterblichkeit kennen gelernt. Die Beziehung auf die activen oder passiven Urheber des Kunstwerkes war (mit Ausnahme der Donatorenbildnisse) unberührt geblieben und der eigenen Gedankenverbindung überlassen. Diese Beziehung nun bestimmt auszusprechen, übernahm Dürer. Zum schmerzlichen Gedächtniß des Hingangs der Kaiserin Maria von Burgund, ersten Gemahlin Maximilians, malte A. Dürer, wahrscheinlich im Auftrag des Kaisers, 1518 den Tod Mariä, überließ es aber nicht

Der Tod d. Maria.

den frommen Phantasieen des betrübten Fürsten, eine Ver- 4. Zeitr.
gleichung zu machen, sondern machte sie selbst, indem er der sterbenden Heiligen das Antlitz der sterbenden Kaiserin gab. Er ließ es auch nicht mit dieser einen Anspielung bewenden, sondern gab den weinenden und betenden Aposteln bestimmte Bildnißzüge; ja, er brachte den Kaiser selbst und so viele Beziehungen zu ihm in das Bild, daß es unvermerkt zum Tode der Maria von Burgund mit einer Anspielung auf den Tod der Maria zu Nazareth geworden ist. Der Jünger Johannes, der der Sterbenden die brennende Kerze in die Hand gibt, ist der Kaiserin Sohn, der nachmalige Philipp der Schöne von Spanien; die übrigen Apostel, die mit Gebet und geistlichen Functionen das Sterbebett umknieen, sind Personen aus der Umgebung des Kaisers, wie Johannes Cuspinian u. A. Am Fußende des Bettes kniet im weißen Chorkleid der Bischof von Wien, Georg von Zlatkonia, der Freund und Rathgeber des Kaisers, der darum auch dargestellt ist, wie er sich auf des Bischofs Schulter stützt; während der kaiserl. Hofhistoriograph Johann Stabius neben ihm betet. Um wieder in die heilige Legende einzulenken, malte sodann Dürer oberhalb der Sterbenden den Erlöser, wie er, von Engeln umgeben, die Seele der Entschlafenen in seine Arme nimmt.

Ich kenne das Bild, das 3 F. 1 Z. hoch, 2 F. 4 Z. breit ist, leider nur aus der Beschreibung, welche Mechel in Meusel's Museum VI. p. 224 ff. davon gibt. Es war früher in der Sammlung des Grafen Fries in Wien, ist aber von dort nach England gewandert.

Das Bild hat gewiß große Schönheiten und ist unzweifelhaft mit Treue und Liebe ausgeführt; aber eben so unzweifelhaft mußte die Auffassung des Gegenstandes, diese

4. Zeitr. völlige Umkehrung der religiösen Kunstanschauung — die Folge vom Erlöschen gewisser traditioneller Religionsvorstellungen — die Darstellung um ihre eigentliche, naturgemäße Wirkung bringen.

Um so gewaltiger aber erscheint er, sobald er wieder mit ganzem Herzen bei dem Gegenstand ist. Dies geschah, nachdem der Kampf um die Reformation begonnen und er in ihr zur völligen Klarheit und Bestimmtheit über seinen Glauben gekommen. Die vier Apostel, die er im J. 1526 dem weisen Rath seiner Vaterstadt zum ewigen Gedächtniß verehrt, und die diese nach hundert Jahren unverantwortlicher Weise sich hat abdingen lassen und die nun in der Pinakothek zu München stehen, sind ein künstlerisches und religiöses Glaubensbekenntniß seiner letzten Jahre. Gegen den Vorwurf des Katholizismus, und gegen den Irrwahn der Bilderstürmer, daß die Reformation die Kunst von sich ausschließe, wollte er zeigen, welche Stelle ihr in der neuen Kirche anzuweisen sei, wie sie zwar nicht Gegenstände göttlicher Verehrung und Anbetung hervorzubringen, wohl aber das Gedächtniß der Gründer und Förderer des Christenthums durch unmittelbare sinnliche Anschauung zu beleben und an ihr Leben und ihre Lehren eindringlich zu mahnen habe. Darum schrieb er auch auf den Sockel seiner Tafeln unter jeden der Apostel bezeichnende Stellen aus ihren Briefen, die zugleich gegen fleischliche Irrlehren und gegen geistlichen Hochmuth gerichtet sind. Als die beiden Hauptgestalten erscheinen Johannes und Paulus, und zwar im wohlthuendsten Gegensatz. Johannes ruhig sinnend versenkt in das Buch in seiner Hand, Paulus scharf herausblickend, die Hand am Schwert und so mit Blick und Griff zur That gerüstet; hinter ihm steht, gleichsam

Die vier Apostel.

ein Helfer, Marcus mit unruhig brennenden Mienen; hin- 4. Zeitr.
ter Johannes aber, bedächtig zu ihm sich neigend, der greise Petrus. Wir können weder über die Wahl, noch über die Charakteristik mit Dürer rechten, noch weniger über die diesen Gestalten schon in den ältesten Aufzeichnungen gegebene Deutung auf die vier Temperamente, von denen wenigstens zwei (das phlegmatische an Petrus, das sanguinische an Marcus) durchaus falsch vertheilt sind; wohl aber können wir sagen, daß der Eindruck dieser Bilder überwältigend ist, daß die Tiefe der Auffassung und der Ernst der Darstellung die Nähe des Heiligen empfinden lassen, wie die Hallen eines gothischen Domes, und daß in Betreff des Styles Dürer in diesen Bildern eine Größe und Einfachheit erreicht hat, wie in keinem früheren Werke.*)

Im Jahr 1527, also ein Jahr vor seinem Tode, malte oder, wenn man will, zeichnete Dürer den Gang des Kreuztragung.
Heilandes nach Golgatha, eine kleine, aber überaus herrliche Tafel, voll der tiefsten und frischesten Empfindung, jetzt in der Galerie zu Dresden. Wie schon in den Aposteln Dürer die ihm eigenen kleinlichen Formen abgestreift, so sehen wir in diesem Bilde den ihm eben so ursprünglich eigenen Naturalismus nicht nur in den Formen, sondern auch in der Darstellung auf das Ueberraschendste gemäßigt. Christus ist unter dem Kreuz zusammengesunken, ein Kriegsknecht gibt ihm einen Tritt; das Volk, das sich in den Weg gestellt, wird auf die Seite getrieben, gegen die wei-

*) Eine Copie, die man lange für das Original nahm, befindet sich im Landauer Brüderhaus zu Nürnberg, eine zweite in der Jacobskirche zu Bamberg. Gestochen sind diese Tafeln von Reindel und lithographiert von Strixner.

4. Zeitr. nenden Frauen ist man etwas rücksichtsvoller. In der Anordnung ist sehr auf große, ruhige Massen gesehen, selbst durch Mauerwerk und Fahnen; der Landschaft ist ein kleiner Raum übrig gelassen. Mit vollkommener Klarheit hat sich Dürer das Ereigniß vergegenwärtigt und in die Empfindung jedes Einzelnen versenkt; aber die rohen, fast fratzenhaften Gestalten seiner früheren Bilder haben anderen von gemilderten Zügen Platz gemacht, die um so mehr wirken, je ungesuchter und wahrer ihre Erscheinung ist. Man sieht an jedem Zug dieses kleinen Bildes, das mit grüner Erde, und etwas röthlicher Farbe an der Stelle der Carnation, gemalt ist, und woran häufig die Umrisse mit schwarzer Farbe nachgetragen sind, daß Dürer mit der ganzen Innigkeit seines frommen Gemüths in die Anschauung des schmerzvollsten Todesganges sich versenkt hat, wie als wollte er Kraft daraus schöpfen für den eigenen, der ihm so nahe bevorstand; aber auch, daß ihm die quellenhafte Frische seines künstlerischen Talents, die bewundernswürdige Bestimmtheit der Form und seine kernige, markige Zeichnung bis zum letzten Striche seiner fleißigen Hand unversehrt geblieben ist.

Andere Gemälde religiösen Inhalts. Bei dem außerordentlichen Reichthum Dürer'scher Werke kann es nicht beabsichtigt sein, ein vollständiges Verzeichniß derselben auf diesem eng begrenzten Raume zu geben. Doch erwähne ich gern noch einige Gemälde, die in diese Abtheilung gehören. Zunächst die Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien zu Florenz, ausgezeichnet vornehmlich durch die Leuchtkraft seiner Farben. Das Jahr der Entstehung desselben ist noch nicht ermittelt; nur wissen wir, daß Dürer denselben Gegenstand um 1501 für Friedrich den Weisen gemalt und daß das Bild verschollen ist. —

Ob Adam und Eva vom J. 1507 dieselben sind, die 1. Zeitr.
jetzt in der städtischen Galerie zu Mainz stehen, ist noch nicht entschieden, und bei den Unbilden, die sie erlitten, überhaupt vielleicht schwer zu bestimmen. — Ein Hausaltar vom J. 1523, ursprünglich in Cöln, nun in seine Theile zerlegt und zerstreut, ist als Malerei, wie um der eigenthümlichen Anordnung willen, von besonderer Bedeutung. Das Mittelbild, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., zeigte Hiob in seinem tiefsten Elend, wie ihn seine Frau mit Wasser überschüttet; die Seitenflügel, jetzt in der Pinakothek zu München, die Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus; und deren Außenseiten, jetzt im städtischen Museum zu Cöln, zwei Spielleute, der eine mit einer Pfeife, der andere (dem Dürer selber ähnlich) mit einer Trommel, im rothen Mantel mit lang herabhängenden Zipfeln. Wie weit ist Dürer damit von dem ursprünglichen Inhalt eines Altarbildes abgewichen und wie tief mußte die kirchliche Phantasie herabgestiegen sein, bis sie ohne Anstoß und Bedenken an die Stelle lobsingender Engel gemeine Stadtmusicanten stellte! Dieses Werk übrigens zeichnet sich noch besonders durch eine bewunderswürdige technische Behandlung, einen ganz leichten, flüssigen, gleichsam getuschten Farbenauftrag aus, wodurch es wie ein Glasgemälde leuchtet und sich ohne Nachdunkeln einzelner Stellen vollkommen gut erhalten hat. Ich brauche nicht daran zu erinnern, daß diese Methode vornehmlich dem Cölnischen Meister vom Tode der Maria eigen gewesen, und daß es nicht unwahrscheinlich ist, daß Dürer, der obendrein für Cöln das Bild gemalt, dabei Eindrücken gefolgt ist, die er auf seiner niederländischen Reise in jener Stadt empfangen.

4. Zeitr.

Nachbildungen nach dem Leben. Bildnisse.

Wir gehen nun zu einer zweiten Abtheilung der Dürer'schen Werke über, den Nachbildungen nach dem Leben, und hier stehen natürlich die Bildnisse oben an. Die unbeugsame Treue und Wahrhaftigkeit, die einen Hauptgrundzug im Charakter Dürers bildet und die es ihm unmöglich machte, etwas aus eigenen Mitteln der Wahrheit hinzuzusetzen, dazu der helle, scharfe Blick in das Leben, in die Verhältnisse und Individualitäten befähigten ihn vorzugweis zum Bildnißmaler, und in der That besitzen wir von ihm theils in seinen bereits erwähnten und anderen Altarwerken, theils in besonderen Oelgemälden, theils in Zeichnungen und Kupferstichen eine Anzahl eben so vortrefflicher, als interessanter Bildnisse, meistentheils berühmter oder ausgezeichneter Zeitgenossen. Das früheste uns bekannte Bildniß seiner Hand ist das seines siebzigjährigen Vaters in der Pinakothek zu München vom J. 1491, woran noch eine ihm fremde Weichheit der malerischen Behandlung auffällt, während Alles, was daran gezeichnet ist, z. B. die Haare, bereits ganz die ihm eigene, feine Schärfe und Bestimmtheit hat.*) Von den verschiedenen Bildnissen, die er von sich selbst gemacht, ist das bedeutendste vom J. 1500, gleichfalls in der Münchner Pinakothek**), und zeichnet sich vornehmlich durch den beispiellosen Fleiß der Ausführung, sowohl der langen, feingeringelten Locken, als der Pelzverbrämung, der Glätte der Haut bis zum Spiegelglanz des Auges aus. Seinen Meister Wohlgemuth malte er 1516, als derselbe 82 Jahr alt war.***) Eines

*) Gestochen von Hollar.

**) Lith. von Strixner, Stunz, Enslen; und unzählige Male gestochen.

***) Gestochen von Bartsch 1785 (nach einer Zeichnung Dürers).

der berühmtesten Bildnisse seiner Hand ist das von Hiero- 4. Zeitr.
nymus Holzschuher in Nürnberg vom J. 1526.*) In all diesen Bildnissen ist es weniger das Colorit, als die Zeichnung, wodurch die außerordentliche Wirkung von Naturtreue hervorgebracht wird. Mehr in eine lebendige Farbe ist er übergegangen bei dem Bildniß eines jungen Mannes, jetzt in der Sammlung des Belvedere zu Wien (I. 29), gemalt 1501. Dieses Bild hat noch eine besondere Merkwürdigkeit, indem auf die Rückseite — wahrscheinlich als Anspielung auf eine Speculationsheirath des jungen Mannes — mit einer wahrhaft michelangelesken bitteren Kraft ein altes häßliches Weib mit hängenden Brüsten und einem ungeheueren Geldsack aufgemalt ist. Die beiden Baumgärtner aus dem Bilde in der Münchener Pinakothek, ganze Figuren in Waffen, sammt den Pferden, sind von einer herben, knorrigen, aber sehr lebendigen Zeichnung.**) An die Kohlenzeichnungen, die er vornehmlich auf seiner niederländischen Reise gemacht, und davon viele im Kupferstichcabinet zu Berlin, mehr in der Heller'schen Sammlung in Bamberg sich befinden, will ich nur erinnern. — In Kupferstich besitzen wir von Dürer die Bildnisse des Cardinals Albert von Brandenburg (1518 und 1523), des Kurfürsten Friedrichs d. Weisen (1524), des Erasmus von Rotterdam, des Philipp Melanchthon und Wilibald Pirkheimer (sämmtlich von 1526).

Hierher gehört nun auch ein Bild, das — dem Familienleben entnommen — meines Wissens das erste seiner Gattung ist, von dem wir aber leider nur (aus der 1610

*) Gestochen von Wagner.

**) Lithographiert von Flachenecker.

4. Zeitr. geschriebenen Vorrede zu Pirkheimers Werken) wissen, daß es um diese Zeit im Besitz der Imhoff'schen Familie in Nürnberg war, und das nun verschollen ist, das ist der Tod der jungen, liebenswürdigen Gattin seines Freundes Pirkheimer, Crescentia, die nach siebenjähriger Ehe 1503 aus dem Leben schied. Auf diesem im J. 1504 vollendeten Bilde sah man die Sterbende auf ihrem Lager, zu Häupten neben ihr den betrübten Gatten, der die Thränen aus dem halbverhüllten Gesicht trocknet; das Zimmer ist außerdem erfüllt von Geistlichen, welche die kirchlichen Functionen vornehmen, und von theilnehmenden Freunden, die ihre Gebete mit denen der Geistlichen vereinigen; Dürer selbst tritt durch die Thüre ein.

Eine in goldenen Buchstaben ausgeführte, von Pirkheimer verfaßte Inschrift*) machte das Bild zu einem Doppeldenkmal gemeinsamen Schmerzes. Für die Kunst aber hat das Bild die große Bedeutung, daß eine der Scenen aus dem wirklichen Leben, wie sie bisher nur als schüchterne Episoden auf den Darstellungen heiliger Geschichten ein bescheidenes Plätzchen im Hintergrunde gefunden, zum alleinigen Gegenstand eines selbstständigen Gemäldes gemacht erscheint; und dem poetischen Gefühl unseres Volkes muß es entsprechen, daß diese Neuerung ein Werk der Liebe und Freundschaft ist.

Bei der außerordentlichen Vorliebe, welche Dürer bei jeder Gelegenheit für jene Erscheinungen des Lebens an

---

*) Die Inschrift lautet: Mulieri incomparabili conjugique carissimae Crescentiae Mest. Bilibaldus Pirkheimer maritus quem nunquam nisi morte sua turbavit monumentum posuit. Migravit ex aerumnis in domino XVI. Kl. Jun. anno Salutis nostrae MDIIII. AD

den Tag gelegt, die weder durch Bildung, noch durch Reflexion aus ihrer Naturwüchsigkeit gebracht und deshalb freilich auch bei aller Gemüthlichkeit häufig roh und selbst gemein sind, war es natürlich, daß er Personen und Gruppen aus solchen Kreisen vielfach zeichnete, malte und in Kupfer stach. Unübertrefflich wahr schildert er Bauern, die Eier oder Geflügel verkaufen, oder ihre Tanzsprünge machen, oder zärtlichen Empfindungen Raum geben, jubelnde oder streitende Landsknechte, einen Koch mit seiner Frau, einen Dudelsackpfeifer u. s. w., und da er für solche Darstellungen keinen anderen Vortrag und Styl hat, als für seine religiösen, so ist der Weg von den einen zu den anderen sehr kurz, und manche Madonna wäre ohne Ochs und Esel von einer gewöhnlichen Nürnberger Zimmermannsfrau nicht zu unterscheiden, wie sie es mit ihnen kaum ist. Wie haarscharf und ernst er es aber nahm bei seinen Naturstudien, das sehen wir aus so vielen Holzschnitten und Kupferblättern, wo er einen Brunnen oder einen Gartenzaun, einen Dachstuhl oder einen Karren, einen Baum oder eine Pflanze, den Vogel auf dem Zweig, den Affen an der Kette, selbst den Hahn auf dem Wappenschilde abzubilden hatte, und das Häuschen in der Dresdner Galerie ist nicht weniger sorgsam nach dem Leben gemalt, als die Mutter mit dem Kind an der Brust im Belvedere zu Wien.

4. Zeitr.

Scenen aus dem Leben.

Es ist uns nun noch die dritte Gattung Dürer'scher Kunstwerke zu betrachten übrig, diejenige, in welcher sich die Eigenthümlichkeiten und Eigenheiten des Meisters nicht allein auf das Bestimmteste, sondern oft auf das Grellste kund geben: die freien Phantasien. Den Stoff dazu entlehnte er bald aus der Natur, deren Erscheinungen er irgend einen mehr oder weniger klaren Sinn unterlegte,

Freie Phantasien.

4. Zeitr. oder auch in ein bis jetzt unenträthseltes Gedankendunkel hüllte; bald aus der Religion, von der er den Faden nahm, um ihn beliebig weiter, selbst auf ganz fremde Spindeln zu spinnen; bald aus der Mythologie, deren Gestalten freilich in der Regel das griechische Costume gegen das des Hans Sachs eintauschen mußten.

Gemälde in dieser Richtung sind schwerlich vorhanden; dagegen eine große Anzahl Kupferstiche und Zeichnungen, von denen wenigstens einige in nähere Betrachtung gezogen werden sollen:

Das früheste hieher zu zählende Blatt sind die vier nackten Weiber oder „Hexen" mit der Jahrzahl 1497; sie sind sicher ursprünglich nichts, als ein Naturstudium; doch scheint Dürer bei der, wenn auch nicht reizenden, doch anreizenden Fleischesfülle dieser Evastöchter an die Folgen einer näheren, als der künstlerischen Bekanntschaft gedacht zu haben, indem er die Zeichen des Todes in den Vorgrund und den Teufel auf die Lauer in einen Winkel des Hintergrundes gestellt. Mit diesen Gedanken würden dann die angebrachten Buchstaben O. G. H. allerdings „O Gott hilf!" zu deuten sein. — Haben wir hier einigermaßen eine Lösung gefunden, so verläßt uns dagegen das Verständniß gänzlich bei der sogenannten „Hexe." Unter einem, rückwärts auf einem Bocke durch die Luft reitenden nackten, alten, hageren Weibe sieht man vier Genien mit Gefäßen in den Händen und in den abenteuerlichsten Stellungen. Das Ganze sieht aus, wie ein Traumbild, dessen Unmöglichkeiten in die Form der Wirklichkeit zu bringen, Dürer durch eine tolle Laune seines phantastischen Humors sich angetrieben gefühlt hat. — Eines der wundervollsten Blätter vom Jahr 1513 behandelt den zur Zeit sehr be=

Die Hexen. Die Hexe.

liebten Stoff des Todtentanzes, aber von der Kehrseite. Mitten durch eine reiche Landschaft, in der man von ferne eine Burg erblickt, reitet in vollem Waffenschmuck ein Ritter getrosten Muthes, und unbekümmert um den Tod, der ihm zur Seite trabt, und um den Teufel, der seiner Fährte grinzend folgt, als wolle er die Worte des Dichters aussprechen: 4. Zeitr. Der Ritter durch Tod und Teufel.

„Es komme die Hölle mit mir zu streiten:
Ich werde durch Tod und durch Teufel reiten."

Mit Vorliebe wählte Dürer einzelne Kirchenheilige für seinen Grabstichel; aber offenbar weniger, um ihre Charaktere oder ihre kirchliche Bedeutung zu schildern, als vielmehr, um sich in Phantasien zu ergehen, die bei ihm durch ihre Legenden angeregt worden. So ist sein heil. Hubertus (oder, wie Dürer ihn nennt, Eustachius) eine glänzende, poetische Schilderung des Wald- und Jagdlebens, mit Baum und Strauch und Gras, mit Gevögel und Wild, Jagdhunden und Jagdgeräth, wobei die Legende nur der gelegentliche Anhaltpunkt ist.*) Beim Hieronymus, den er wiederholentlich darstellte, weiß er Waldeinsamkeit, oder Stadt- und Menschenferne, oder das Stillleben einer Studierstube bis zur Papierscheere und dem Lichtstümpfchen auf's Vollständigste und Reizendste auszumalen. S. Hubertus. S. Hieronymus.

Diese Lust, religiöse Themata zu variieren und in andere Gebiete hinüber zu spielen, spricht indeß aus keinem seiner Werke so deutlich, als aus den Randzeichnungen, die er im Jahr 1515 zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, einem von diesem veranstalteten Prachtdruck auf Randzeichnungen zum Gebetbuch.

*) In der Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand ist dasselbe als Oelbild.

4. Zeitr. Pergament, in leichten, bald rothen, bald grünen, braunen 2c. Umrissen mit wenig Schattenangabe, mit der Feder ausgeführt. Es sind 43 Blätter von seiner Hand. *) Das Ganze wird in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt. Die Gebete sind theils Psalmen, theils Anrufungen von Heiligen, theils beziehen sie sich auf Festtage. Oft hat Dürer bei der Randverzierung nichts gethan, als die betreffende Heiligengestalt zwischen arabeskenartig verschlungene Blätter und Blumenranken zu stellen und ein Vögelchen oder sonst etwas Lebendiges hinzuzufügen. Häufiger aber führt er den Gedanken weiter oder springt ganz von ihm ab. Gedenkt das Gebet der Hinfälligkeit menschlicher Natur, so zeichnet Dürer einen Arzt an den Rand, der das Wasser besieht, über ihm hängt eine todte Ente, unter ihm nascht ein Häschen — das ist der Kranke — Trauben — nehmlich Saft; ist es gegen die Mächtigen der Erde gerichtet, so läßt er einen König auf seinem Triumphwagen von einem Bocke ziehen, den ein Liebesgott auf dem Steckenpferd am Barte leitet, während über ihnen in stiller Größe Christus steht und Michael den Satan bezwingt; bei der Verkündigung pflanzen und pflegen Engel den Baum des Lebens, Satanas aber wird mit einem Hagelwetter überschüttet; neben dem Vaterunser führt ein flötender Fuchs eine Hühnerschaar in Versuchung, aber ein treuer Wächter steht gerüstet über ihnen; unter einem betenden und lobsingenden Engel treibt die Völlerei ihr Handwerk, und wo in einem Psalm die über die fernen Völker ausgebreitete Herrschaft Gottes gepriesen wird,

---

*) Lithographiert von Strixner 1808. Acht Blätter am Schluß hat L. Cranach hinzugefügt.

zeichnet er Indianer und Araber an den Rand. Der Aufforderung des Psalmisten zu freudiger Erhebung, kommt er mit Stadtmusicanten und tanzenden Bauern nach; werden fremde Götter als Götzen bezeichnet, so zeichnet er einen Hercules hin; er benutzt aber auch den Harpyentödter ganz unbefangen als Sinnbild göttlicher Allmacht. Häufig gibt er in einer seiner Randfiguren nur die durch das Gebet angeregte Stimmung wieder, als ob diese das Gebet spräche; oder er nimmt einen einzelnen Gedanken, ja ein einzelnes Wort, und macht selbst durch Umkehrung ein Bild daraus. Heißt es: „Ueberall habe ich nach Ruhe gesucht", so steht ein geschäftiges Marktweib am Rande, das schwerlich Ruhe sucht und gibt; preist aber ein Psalm den Menschen als Herrn der Schöpfung, unter dessen Füße alle Creatur gegeben ist, auch die wilden Thiere, so kann er sich der Ironie nicht enthalten, und läßt einen alten lahmen Kapuziner, in Gesellschaft zweier Dudelsackspfeifer, dem König der Wüste, dem Löwen, ihre Uebermacht ankündigen, der nur zufällig mit vergeblicher Abwehr einer Mücke beschäftigt ist, die sich seine Nase zum Ruheplatz ausersehen will. 4. Zeitr.

Noch ungebundener und wirklich abenteuerlich erscheint Dürer, wenn er seine Phantasie in das Feld der Mythologie und Mährchen sich verirren, und etwa die **Proserpina** durch Pluto entführen, oder **Amymone** durch den zum Seeungeheuer gewordenen Neptun retten läßt. Da sind es offenbar nur die ausschweifenden Formen und Umgebungen, die ihn beschäftigen; der eigentliche Gegenstand bleibt Nebensache. Wo er es aber gar ernsthaft meint mit der Anwendung antiker Gestalten und Vorstellungsweisen, da reicht seine durch höhere Geschmacksbildung nicht Mythologische Bilder.

4. Zeitr. gemäßigte Kraft nicht aus, und der nach Wilibald Pirkheimers Angabe gefertigte Triumphwagen und die nach des Stabius Programm ausgeführte große Triumphpforte Maximilians sind trockene, allegorische Schmeicheleien, deren Dichtung höchst nüchtern und kühl, deren bildnerische Ausführung matt und geschmacklos ist, weil der da niedergelegte Widerstreit zwischen dem überlieferten und angeborenen Naturalismus mit dem neuerfundenen und erlernten Antikismus nicht durch das Hinzutreten von Phantasie oder Gemüth geschlichtet und überwunden ist.

Triumphwagen und Triumphpforte.

Dagegen sehen wir Dürer sich ganz in die Tiefe seines sinnenden, brütenden, philosophischen Kunstgeistes versenken, wenn er — diese dunkele Stelle der Menschenseele selber schildern will. Die „Melancholie", eines der kostbarsten Blätter von Dürers Grabstichel (von 1514), erschließt uns mit ihren Räthseln mehr als ein anderes Werk die verborgenen Seiten dieses wunderbaren Menschen. Sicher sollte es nur der Anfang einer Reihenfolge sein, in welcher der hingeworfene Gedanke, daß unter der Ueberfülle des Wissens die Freudenquellen des Lebens versiegen, seine Entwickelung gefunden haben würde. Die Gestalt übrigens, die hier, umgeben von Büchern und Instrumenten, von Wunder-Zeichen des Himmels und der Erde, die Functionen einer Allegorie verrichtet, ist in ihrer ganzen äußeren Erscheinung nichts weniger, als ein Gedanke, vielmehr eine ganz gewöhnliche Nürnberger Hausfrau, der auch der poetische Kranz um die Stirne und das Flügelpaar an den Schultern die Merkmale der Wirklichkeit nicht nehmen.

Melancholie.

Die Zahl der von Dürer auf uns gekommenen Handzeichnungen und Oelgemälde läßt sich nicht wohl bestim-

men, von Kupferstichen zählt man 108, von Holzschnitten 170. Ueberblickt man diesen Reichthum künstlerischer Schöpfungen, und vergleicht die einzelnen Leistungen nach ihrer künstlerischen Beschaffenheit, so muß Einem vor Allem die Gleichmäßigkeit des Styls auffallen, die vom ersten Strich bis zum letzten Zug keine wesentliche, ja keine irgend stark hervortretende Veränderung erleidet, und daß die Bildung dieses Styles in keiner sichtbaren Beziehung zu dem Meister steht, bei dem er den Grund dazu gelegt. Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, daß diese Erscheinung sehr ungewöhnlich, ja einzig, und als ein sprechendes Zeichen der außerordentlichen, in Dürer wirkenden Kräfte zu betrachten ist. Diese aber waren nicht auf die bishergenannten Kunstleistungen beschränkt, sondern wir sehen ihn in einem, von Gustav Adolph aus München entführten, von Herzog August von Braunschweig für die Bibliothek zu Wolfenbüttel erworbenen großen Missale als einen ganz ausgezeichneten Miniaturmaler; nicht minder sehen wir ihn früher schon (S. 33) in Holz und Speckstein die zierlichsten Figuren, Reliefs und Medaillons ausführen, in einer Vollkommenheit und Genauigkeit, als habe er in seinem Leben nichts Anderes gethan.

4. Zeitr.

Dürer als Schriftsteller.

Weiterhin war er auch als Schriftsteller thätig, um seine künstlerischen Studien und Erfahrungen möglichst allgemein zu machen. Das erste seiner literarischen Werke, eine Art descriptiver Geometrie, führt den Titel: „Vnderweysung der messung, mit dem zirckel vn̄ richtscheyt, in Linien ebenen unnd gantzen corporen, durch Albrecht Dürern zsamen getzogē unnd zu nutz allē kunstlieb habenden mit zu gehörigen figuren, in truck gebracht, im jar M. D. XXV. ꝛc." und ist dem Wilibald Pirkheimer gewid-

4. Zeitr. met. — Ein zweites Werk handelt von der Kunst der Ingenieure, unter dem Titel: „Etliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schloſz und fleken." 1527. — Endlich im Jahr 1528 gab er noch das Buch von den Verhältnissen heraus, unter dem Titel: „HJerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschriben, zu nutz allen denen, so zu diser kunst lieb tragen."

Schüler. Eine große Zahl von Jüngern der Kunst hatte sich an Dürers Kunstrichtung angeschlossen oder unmittelbar in seine Schule begeben. Inzwischen ein ebenmäßiger Künstler ist aus der letzteren nicht hervorgegangen. Die meisten seiner Schüler beschränkten sich darauf, die Eigenheiten seiner Zeichnung, die Bewegungen und Physiognomieen seiner Gestalten sich anzueignen und die technische Behandlung nach seinen Vorschriften zu erlernen, oder sie suchten ihn in der Stärke des Ausdrucks, wie in den phantastischen Ausschweifungen seines Geschmacks zu überbieten.

Unter denen, die ihm besonders nahe standen, zeichnet sich bei vieler technischer, fast handwerksmäßiger Fertigkeit durch Mäßigung und unverkennbares Schönheitgefühl Hans Wagner, genannt H. von Kulmbach, aus. Seine Lebensverhältnisse sind unbekannt; sein Tod fällt um 1545. Sein Hauptwerk ist der Tuchersche Altar in der Sebalduskirche zu Nürnberg von 1513; in der Moritzcapelle daselbst sind einzelne, sehr schöne Heiligenfiguren. Für die Katharinenkirche zu Zwickau malte er 1518 den Hauptaltar mit der Fußwaschung Christi, Heiligen und Donatoren, darunter die Geburt und darüber den Tod Christi. In den Sammlungen von München, Frankfurt &c. finden sich Bilder von ihm.

H. von Kulmbach.

Nicht eben tiefer, aber lebendiger und fruchtbarer ist Hans Schäuffelein, um 1492 geboren, gestorben 1539 zu Nördlingen, wo er sich im Jahr 1515 niedergelassen hatte. Schäuffelein hatte eine überaus feste Hand, und seine Gestalten haben daher einen Anstrich von Formenstrenge, die sich allein auf die Bestimmtheit des Umrisses bezieht, während eine verblasene Modellierung weder Mannichfaltigkeit, noch Kenntniß der Formen zeigt, und er Alles durch gesättigte oder glänzende Localtöne zu decken sucht; Mängel, die sich mehren, je mehr er sich ohne Rücksicht auf die Natur in seine angenommene Manier, in die gekräuselten Linien und geschwungenen Bewegungen, selbst des Lippenbartes, in dieselbe ausdrucklose Oeffnung des Mundes u. dergl. einarbeitet. Dennoch geht ein frischer Hauch, als das Merkmal eines ursprünglichen Talentes, durch alle seine Gemälde und Holzschnitte. Im Rathhaus zu Nördlingen ist ein 6' hohes und 15' breites Wandgemälde, vom Jahre 1515, von ihm, die Belagerung von Bethulia, womit er die Gattung von Travestieen eingeführt hat, die ungeachtet ihres kindisch-geschmacklosen Vergnügens, Ereignisse der Vergangenheit, mit Verwischung jeder historischen Spur, bis in die kleinsten Verhältnisse in die Gegenwart umzusetzen, bald sehr beliebt wurden. — In der ehemaligen Benedictiner-Abtei Anhausen bei Oettingen ist ein großes Altargemälde von Schäuffelein mit der Krönung Mariä; in der Kirche zu Oberdorf bei Bopfingen ist gleichfalls ein großes Altarbild von ihm, in der Georgenkirche zu Tübingen eine Kreuzigung, in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart die Anbetung des Opferlammes, in der Moritzcapelle zu Nürnberg eine Verspottung Christi; Scenen aus dem Leben Jesu und der

4. Zeitr. Hans Schäuffelein.

4. Zeitr. Maria in der Pinakothek zu München, der Abschied Christi von seiner Mutter und das Abendmahl im Museum zu Berlin u. m. a. Aber das schönste seiner Werke, voll wirklichen Gefühls und überraschender Formenschönheit, ist das Altarbild der S. Georgenkirche zu Nördlingen von 1521 mit der Klage um den todten Christus, und Heiligen auf den Seitenflügeln.*) Dreihundert Blätter in Holzschnitt tragen seinen Namen, dazu hat er zu 28 gedruckten Werken Zeichnungen und Holzschnitte geliefert, u. A. zu dem berühmten, auf Kaiser Maximilian gefertigten Gedicht und auf dessen Veranstaltung in Nürnberg erschienenen Prachtdruckwerk vom „streytbaren Ritter und held, Herrn Tewrdanckh.“

Albert Aldegrever. Albert Aldegrever aus Soest in Westfalen, geboren 1502, und gestorben daselbst 1562, suchte sich der Dürer'schen Formen zu bemächtigen, brachte es aber nicht zu besonders bedeutenden Leistungen. Zwar scheint es ihm ursprünglich nicht an Gefühl für die Darstellung gefehlt zu haben, wie die Kreuzigung in der Münchner Pinakothek mit der schön motivierten Maria darthut; aber bald verliert er sich in bloße Nachahmung von Dürers Schwächen und in süßliche Spielereien, wie in der Glorie der Jungfrau, ebenfalls in München, darin die tausend Lichtpunktchen unter der Loupe sich zu Engeln gestalten. Sein bestes Bild dürfte das jüngste Gericht im Berliner Museum sein. Vornehmlich war er als Kupferstecher thätig, und Bartsch beschreibt 292 Blätter seiner Hand.

Albrecht Altdorfer. Albrecht Altdorfer, geboren 1488 zu Altdorf bei Nürnberg, gestorben zu Regensburg 1538, scheint sich

*) Lithographiert von Doppelmaier.

spät zur Kunst gewendet zu haben. Wenigstens ist ein großes Altarwerk von ihm, mit der Jahrzahl 1517, in der städtischen Galerie zu Augsburg in Zeichnung und Modellierung, Verhältnissen und malerischer Behandlung so schülerhaft, daß er vorher unmöglich viel gemacht haben kann. Auch die Motive der Darstellung sind kindisch — ein Bürger von Jerusalem weist seinem sehr dummen Jungen den Gekreuzigten — und die Darstellung selbst marionettenhaft leblos, z. B. wie die Kriegsknechte sich raufen. Dennoch spürt man die Nachahmung Dürers. Die Außenseiten dieses Altars, eine Verkündigung, fast grau in grau, sind ungleich besser, aber auch wie von anderer Hand. Seine gepriesensten Werke sind die Alexanderschlacht und die Geschichte der Susanna in der Pinakothek zu München, Bilder, die in die Reihe der obenerwähnten Travestieen gehören. Tausende von kleinen Figuren, zu Fuß und zu Pferd, in Harnischen und Pluderhosen, sind in dem Schlachtbilde wie bleierne Soldaten oder Ritter neben einander gestellt, ohne Sinn für Anordnung und Darstellung, ohne Gefühl und Geschmack, in wahnsinnigem, sinnverwirrendem Fleiße bis auf die kleinsten, fernsten Köpfe und Federbüsche und die kaum sichtbaren Gräser und Halme ausgeführt — aber natürlich weder Griechen noch Perser, weder Handelnde noch Leidende. Bilder von Altdorfer befinden sich außerdem in der Moritzcapelle zu Nürnberg, im Belvedere zu Wien, und vornehmlich in der Sammlung des historischen Vereins und im neuen Rathhaus zu Regensburg. Auch hat er Vieles in Kupfer gestochen, Manches nach Dürer. 4. Zeitr.

Altdorfer fand für seine wunderliche Auffassung historischer Gegenstände einen eifrigen und unermüdlichen Nach=

4. Zeitr. ahmer in Melchior Fesele (gestorben 1538 zu Ingolstadt), der in seinem Coriolan vor Rom und der Eroberung Alexias durch Cäsar in der Pinakothek zu München den gleichen Fleiß, aber wo möglich noch weniger Geschmack und Darstellungsgabe, als sein Vorbild, an den Tag gelegt hat. — Noch unbedeutender in ihrer Nachahmung Altdorfers sind Georg Brew und Michael Ostendorfer.

Melchior Fesele

und Andere.

Barth. Beham.

Barthel Beham, geboren 1502 zu Nürnberg, gestorben 1540, suchte, was er bei Dürer gelernt, durch Kunsteindrücke von Bologna und Rom zu modificieren oder zu vergessen. In der Pinakothek von München ist ein Bild von ihm aus der Geschichte des Kreuzes, von 1530, wie in Gegenwart einer betenden oder neugierigen Volksmenge die erweckende Kraft desselben an einer todten Frau erprobt wird, das sowohl in der Anordnung im Ganzen, als in einzelnen Gruppen, und selbst den Bekleidungen einen geläuterten Geschmack, freilich aber auch eine sehr flaue, weichliche Zeichnung und trockene leblose Färbung hat. Von gleichem Werthe ist ein Gebet am Oelberg im Berliner Museum, eine Kreuztragung in der Moritzcapelle zu Nürnberg, und eine Grablegung und Auferstehung in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart. — Daß die Aufopferung des Curtius von 1540 in der Pinakothek in München, ein Denkmal äußerster Talentlosigkeit, von ihm sei, wie der Katalog will, ist schwer zu glauben.

Ein anderer Schüler von Dürer, der seine weitere Ausbildung in Italien, und zwar bei Rafael, suchte, ist Georg Pens, geboren in Nürnberg um 1500, gestorben wahrscheinlich in Breslau 1550. Die Gemälde, die ihm

in den Sammlungen von München, Berlin, Nürnberg und Wien zugeschrieben werden, stimmen wenig mit einander, außer in einer gewissen Magerkeit der Phantasie und trockenen Härte der Zeichnung, überein; nur in seinen Bildnissen ist er weich und lebendig, ausgezeichnet aber in seinen Kupferstichen, deren Bartsch 126 beschreibt. 4. Zeitr.

Nicolaus Glockenton war ein Zeitgenosse Dürers, der nach Dürers Zeichnungen und in seiner Weise Miniaturen ausführte. Von ihm ist ein Missale in Aschaffenburg, das er 1524 auf Vermittelung Dürers für den Kurfürsten von Mainz mit Miniaturen versehen, und ein ähnliches Buch in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Hans Baldung Grün.

Den entschiedensten Einfluß übte Dürer oder sein Beispiel auf Hans Baldung Grün aus Gmünd in Schwaben, geboren um 1476, gestorben 1552 zu Straßburg, einen Künstler von großem Talent, aber ohne Innerlichkeit, weßhalb er bei der Leichtigkeit zu arbeiten, und trotz des Vorbildes, das er sich gewählt, in's Handwerksmäßige verfiel, das er vergeblich durch eine künstliche Leidenschaftlichkeit zu beleben versuchte. Im Münster zu Freiburg im Breisgau steht von ihm ein großes Triptychon mit der Kreuzigung, Heiligen und den Stiftern auf den Nebenaltären. Aber sein Hauptwerk ist der Hauptaltar in derselben Kirche mit der Krönung Mariä im Mittelbilde von 1516. Vater und Sohn setzen, von musicierenden Engeln umgeben, der Verklärten die Krone auf; den Hintergrund bilden — wie bei Altdorfer — Lichtwolken aus Engelsköpfchen! An den Innenseiten der Altarflügel stehen einzelne Heilige als Zeugen der Handlung. Auf den Außenseiten sieht man die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und die Flucht nach Aegypten. Ausgeführt mit der größ-

4. Zeitr. ten Meisterschaft im Farbenauftrag wie in der Umreißung der Figuren, ist dieses Werk ein vollkommenes Zeugniß von der Gleichgültigkeit seines Urhebers gegen die religiöse oder auch nur gemüthliche Bedeutung seines Inhalts. Mit verbissener Lust ist der Naturalismus bis zu seinen äußersten Folgerungen geführt. Die Schwangerschaft der Maria ist bei der Begrüßung der Moment, worauf er den alles Andere überklingenden Nachdruck legt; die Heiligen sind nichts, als wirkliche, vielleicht von der Straße weggeholte Modelle, denen er etwas aus seiner Costumegarderobe übergehängt und sogar künstliche Bärte angesetzt hat. Freilich ist alles Bildnißartige bewundernswürdig der Natur nachgeschaffen, aber ohne die Seele der Natürlichkeit, die Bewegung, bei der es dem Meister vornehmlich um Contraste, gespreizte Stellungen, auswärts gestellte Füße &c. zu thun gewesen. Ueber den Geschmack in der Anordnung im Einzelnen ist es schwer hinüberzukommen. Was soll bei einem costumierten Heiligen (es ist nicht Rochus) das nackte vorgestreckte Bein? was treibt dem Engel der Verkündigung die Haare zu Berge? Bei so Vielem, was das Gefühl verletzt, ist es doppelt erfreulich, wenigstens an einer Stelle mit Theilnahme verweilen zu können: das Bild von der Flucht der heiligen Familie, mit der Mutter auf dem Esel, den der treue Joseph unter dem Abbeten des Rosenkranzes führt, das tief in dem Mantel und Mutterarm liegende Kind, das sich nach Engeln umsieht, die ihm von einer niedergezogenen Palme die Früchte reichen, ist im einfachen Legendenton gehalten und durch kräftige und glänzende Farben in eine Art poetischer Stimmung gebracht. — Wohin aber eine lebhafte Künstlernatur auf dem hier betretenen Wege eines künstlich begeistigten Naturalismus kom-

men muß, das sieht man noch deutlicher aus einem in dem Collège zu Colmar aufgestellten Bilde, einer Kreuzigung und einer Klage um den todten Heiland, in welchem den Anforderungen der „Wirklichkeit“ blutender Wunden und schreienden Schmerzes mit der höchsten Leidenschaft der Geschmacklosigkeit entsprochen wird, während in den Seitenbildern (namentlich dem h. Antonius) der Wahnsinn als Phantasie wirthschaftet. Ich halte dies Bild für eine Arbeit Baldung's; doch hat man in Colmar auf unsichere Angaben eines Straßburger Chronisten hin einen anderen Namen dafür. Baldung hatte auch einen anerkannten Namen als Kupferstecher und Formschneider. 4. Zeitr.

Neben diesen und manchen anderen mehr oder minder unbedeutenden Erscheinungen, die sich an den Namen und die Werke Dürers anschließen, sehen wir einen Künstler von großen Gaben thätig und befähigt, den Ruhm vor der Welt und die Gunst der Großen mit ihm zu theilen: Matthias Gruenewald. Unbekannt sind bis jetzt alle Lebensumstände dieses ausgezeichneten Meisters. Wir wissen nur aus unzweifelhaften Werken von ihm, daß er bis über das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts thätig gewesen, ferner aus Dürers Briefen, daß er 1516 die Flügelbilder zu dessen Heller'schem Altar in Frankfurt gemalt. Sein Hauptgönner war Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz, und in dessen Auftrag hat er die meisten der Werke ausgeführt, die wir von ihm kennen. In der Stiftskirche zu Aschaffenburg ist eine Tafel von ihm mit dem h. Valentinian; ebendaselbst waren ehemals die nun in der Pinakothek zu München befindlichen fünf Tafeln von 8 F. Höhe, 2 F. 8 Z. Breite (die mittlere 3 F. 11 Z. breit). Auf dem Mittelbild die HH. Erasmus Matthias Gruenewald.

4. Zeitr. und Mauritius mit ein Paar Nebenfiguren*), auf den Seitenflügeln die HH. Magdalena, Lazarus, Martha und Chrysostomus. In diesen Gestalten, denen allerdings eine naturalistische Auffassung zu Grunde liegt, zeigt Gruenewald einen eigenthümlichen, großartigen Formensinn, vor welchem ein Paar kleine dem Schongauer oder Dürer entlehnte Züge, etwa im Faltenbruch, oder eine Tracht im Zeitgeschmack, wie Provinzialismen in dem Munde eines großen Redners verschwinden; eine Einfachheit und natürliche Würde in Haltung und Bewegung, wie sie Dürer nie erreicht, und eine vom feinsten Kunstgefühl geleitete Mäßigung der sichtlich aus der Wirklichkeit entlehnten Züge. Sein Colorit ist blühend, ohne bunt zu sein; die Farben sind mild — aber körnig, warm — aber nicht brennend und nicht leuchtend. Statt eines herrschenden Localtones wendet er lieber eine Doppelfarbe an, ein Gelb mit rothen, ein Roth mit blauen oder grünen Schatten und dergl., auch das Schillern des Sammts mit lichten Streifschatten gefällt ihm.

Nach diesem Bilde zu urtheilen, gehören ihm auch die Flügelbilder des Altarwerks im Dome zu Brandenburg von 1518, die HH. Magdalena und Benedict, Bernhard und Ursula, mit den vier Kirchenvätern auf der Rückseite, Gestalten, an denen die gerühmten Vorzüge Gruenewald's in erhöhtem Maße auftreten, und unter denen die weiblichen durch Schönheit und Liebreiz einen Zau-

*) Die eine, sehr beschädigte, scheint mit der Stiftung des Bildes in Verbindung zu stehen. Wie man dasselbe die „Bekehrung des heil. Mauritius" nennen konnte, ist unbegreiflich. Heilige werden sonst nicht bekehrt, und hier steht der h. Mauritius belehrend vor dem ganz ruhig zuhörenden Erasmus, den man — auch mit Unrecht — für ein Bildniß des Kurfürsten hält.

der ausüben, der fast an die Tage vor ihrer Heiligkeit erinnert. 4. Zeitr.

Die Tafeln Gruenewalds im Städel'schen Institut zu Frankfurt sind von geringem Werth; das Madonnenbild aber im Besitz des Rentamtmannes Kees in Aschaffenburg mit einer Engelsglorie, dem h. Bartholomäus und dem Stifter, das ich nicht kenne, soll eine Perle, ein Born voll himmlischer Anmuth und Schönheit sein. — Kleinere Tafeln, wahrscheinlich von 1516, befinden sich daselbst in der Galerie des königl. Schlosses. Außerdem besitzen wir in der Marienkirche zu Halle eine Arbeit vom J. 1529, die zuverlässig das bedeutendste von allen seinen Werken ist. Es ist ein großer Altarschrein mit doppelten Flügelthüren, mit Gemälden außen und innen. Ist der Schrank geschlossen, so sieht man die Verkündigung, der Engel wie die Jungfrau die lieblichsten Kinderantlitze; beim ersten Oeffnen die HH. Magdalena, Ursula, Erasmus und Katharina; beim zweiten Oeffnen: in der Mitte die unbefleckte Empfängniß Mariä (die Mutter mit dem Kind auf der Mondsichel), ringsherum auf Wolken eine Engelskinderschaar; darunter eine reiche Gebirglandschaft und im Vordergrund der Stifter des Altars, Cardinal Erzbischof Albrecht von Brandenburg auf seinen Knieen, vom Christkind ein Gebetbuch empfangend, ein bewundernswürdiges Bildniß im größten Styl der Zeichnung und der malerischen Behandlung. Auf den Seitenflügeln die HH. Alexander und Mauritius in Rittertracht des 16. Jahrhunderts. — Auf der Rückseite des Mittelbildes sieht man die HH. Johannes Evang. und Augustinus.

In Betreff des Stoffes scheint demnach Gruenewalds Kunst keinen sehr großen Umfang gehabt zu haben. Er

4. Zeitr. beschränkt sich auf die Abbildung heiliger Gestalten, ja sogar fast nur derselben heiligen Gestalten, und zwar ohne alle Handlung, so daß wir von seiner Gabe der Darstellung keinen oder einen unvollkommenen Begriff haben und noch weniger die Stärke seiner Phantasie ermessen können. Aber durch die edle Größe und anmuthvolle Schönheit seiner Charaktere hat er sich mitten unter den Verlockungen zum Niederen und Gemeinen, denen selbst der größte Genius der deutschen Kunst nicht zu widerstehen vermocht, um diese ein unvergängliches, nicht hoch genug zu stellendes Verdienst erworben.

Zahlreiche Tafeln, die sich in der Gegend von Aschaffenburg zerstreut finden und an denen die Weise Gruenewalds in verschiedenen Verblassungen sichtbar ist, beweisen seine Wirksamkeit als Lehrer. Doch ist uns keiner seiner Schüler namentlich bekannt.

Ein unbekannter Meister in Augsburg.

Schließlich muß ich an dieser Stelle eines Werkes gedenken, für das ich eine passendere nicht weiß, obschon ihm von Anderen eine ganz andere angewiesen worden. Das sind die beiden Tafeln, welche im Dom von Augsburg an zwei Pfeilern dem östlichen Chor gegenüber hängen, zu denen nach meiner Ansicht als Mittelbild eine Tafel gehört, die in der städtischen Galerie aufgestellt ist. Die letztere enthält eine Anbetung der Könige auf Goldgrund, 6 F. 2 Z. hoch, 3 F. 10½ Z. breit, und hat viele Bildnisse im Hintergrund, wahrscheinlich aus der Familie von Stetten, die sie angeblich 1519 gestiftet. Der Zusammenhang mit Dürers Kunstweise, in Zeichnung der Körpertheile und der Gewandung, in Wahl der Costume, bis in die feine, flüssige und fleißige Behandlung, springt sogleich in die Augen, so wie die Correctheit und das tiefe

Formverständniß, womit das Gemälde ausgeführt ist. Um 4. Zeitr.
aber zu erkennen, daß man es mit Unrecht dem Altdorfer zugeschrieben, braucht man sich nur nach der nur zwei Jahr früher (nehmlich 1517) gemalten, oben erwähnten Kreuzigung des letzteren umzusehen, von der es keine Brücke gibt zu diesem meisterhaften Bilde. Wohl aber stimmen in allen Beziehungen, und selbst denen des Maßes, dazu die beiden obengenannten Tafeln des Domes, als deren Urheber man — aus welchem Grunde, weiß ich nicht — den Thomas Burgkmair nennt. Auf der ersten steht Christus, in freier, schöner Bewegung und Haltung, mit dem Ausdruck hoher Güte und Anspruchlosigkeit; zwei unbekleidete, fliegende Engelkinder heben den Mantel von den Wundenmalen. Neben ihm steht S. Ulrich und empfiehlt ihm den Donator, der knieend zu ihm betet. Ein Krüppel hinter beiden hält bettelnd seine Kappe auf. Die zweite Tafel hat als Hauptfigur die Madonna mit dem Kind, stehend vor einem Teppich, den zwei unbekleidete Engelkinder halten. Dem Madonnenbild liegt offenbar ein älteres, byzantinisches, zu Grunde. Zu ihren Füßen kniet die Stifterin in einer nonnenartigen Tracht und hinter ihr steht S. Elisabeth, gekleidet wie eine Augsburger Patrizierin, und schenkt einem Krüppel neben ihr in eine Schale Wein ein. Beide Tafeln haben Goldgrund. Keiner der mir bekannten Meister steht diesem Werk so nahe, als Hans Burgkmair, und doch ist von seinen trockenen Farben, geschnittenen Formen und wenig belebten Gesichtszügen ein so weiter Weg bis zu der Wärme der religiösen Empfindung und dem Naturgefühl, die wir hier sehen, daß man nicht begreifen würde, wie er, wenn er ihn einmal zurückgelegt, jemals den Rückweg wieder hätte machen mögen.

4. Zeitr. Die Jahrzahl MCDLXXX auf der Tafel mit dem h. Ulrich ist später, als das Bild, heißt auch nicht 1480, sondern 1680, und dürfte sich auf eine Schenkung aus dieser Zeit beziehen.

Siebente Abtheilung: Wirkungen der altniederländischen Malerschule auf die Maler in Sachsen.

Wir haben nun nur noch einen deutschen Landstrich vor uns, in welchem die mittelalterliche Malerei mit einer bedeutenden Persönlichkeit abschließt: die sächsischen Lande. Es kann auffallen, daß hier, wo im Beginn der Kunstentwickelung offenbar die meisten schöpferischen Kräfte in Bewegung waren, gegen das Ende derselben fast jede Spur eigenthümlicher Thätigkeit verschwindet, da selbst der einzige sächsische Künstler der Zeit von allgemeinem Ruf aus dem benachbarten Franken dahin gezogen, und Alles, was sich sonst an vorragenden Leistungen findet, an die Meister von Nürnberg und Aschaffenburg sich anschließt, oder von ihnen herrührt.

In Sachsen.

Nur eines der mir bekannten Werke macht hievon eine Ausnahme: das große Altargemälde mit der Anbetung der Könige im Dome zu Meißen. Da dieses Werk, das entschieden das Gepräge der Eykischen Schule aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. trägt, weder dem Herlen, noch seinem Meister, dem Roger (wie man gewollt hat), angehört und überhaupt in keine der bekannten besonderen Gruppen paßt, so darf man es wohl so lange als ein Landeserzeugniß betrachten, bis ihm die Geschichte eine andere Stelle anweist. Bemerkt kann hiebei werden, daß um die Zeit der Entstehung dieses Bildes zwei Meister, Johannes und Kunz, als Hofmaler im Dienst des Kurfürsten

Anbetung der Könige in Meißen.

Friedrich standen, von denen man bis jetzt nichts Näheres 4. Zeitr. weiß, als daß sie einen hohen Gehalt bezogen und ihren Herrn 1493 auf seinem Zuge nach dem gelobten Lande begleiteten. Das genannte Altarwerk, ein Triptychon von etwa 8 F. Höhe, hat als Mittelbild die Anbetung der Könige, auf den Seitenflügeln die Apostel Jacobus und Philippus, Jacobus maj. und Bartholomäus. Die Mutter mit dem Kinde sitzt zur Linken, so daß die Anordnung mehr reliefartig, als architektonisch ist. Der Styl der Zeichnung mit seinen großen, einfachen Formen, den breiten, nicht in viele kleine Brüche aufgelösten Gewandmassen, und auch der Färbung mit ihrem tiefen, bräunlichen Ton schließt sich mehr an die Weise des Hubert, als des Johannes von Eyk oder des Roger an, ja einzelne Charaktere, wie der braune König, erinnern auf das Lebhafteste an die Einsiedler im Genter Bilde. Auch die Zeichnung hält sich viel mehr an die strengen und correcten Formen der älteren Schule und verräth ein großes Talent. Ganz besonders aber erweist sich in der Darstellung, in den ausdruckvollen und feingefühlten Bewegungen der Meister des Bildes als ein Künstler von Bedeutung. Um nur auf eines aufmerksam zu machen: das Kind gibt dem alten, auf seinen Knieen vor ihm liegenden Magier nicht in gewohnter Weise den Segen, sondern theilt, den Finger auf dem Mund, ihm ein großes Geheimniß mit: vom λόγος, vom Fleisch gewordenen Wort, und der Alte, sich und seine Anbetung vergessend, lauscht mit an sich gezogenen Händen, als ob er damit den Athem zurückhielte, der wunderbaren Mähre, und auch das Kind vergißt in seinem Eifer sich so sehr, daß die Beine, in Folge der Bewegung des Oberkörpers nach vorn über, ohne alle Rücksicht auf Schönheit ihre

4. Zeitr. Füße gegen einander stellen. Ich wüßte nicht, welcher der uns bekannten Meister mit gleichviel Scharfsinn und Darstellungsgabe auf den Gegenstand und seine theologische Bedeutung eingegangen wäre. Nebendinge betreffend ist zu bemerken, daß das Zeitcostume mäßig und mit Geschmack angewendet worden, daß nur den Alten der kurfürstliche Hermelin, den Mohren Perlen und Goldstickereien schmücken; endlich daß in der Landschaft Gebäude vorkommen ganz in der Weise der Bauernhäuser der Umgegend von Meißen. Auffallend gleichgültig und unschön, mit langem Untergesicht und kleinem Oberkopf ist die Madonna.

Der Ruhm der sächsischen Malerschule dieser Zeit haftet übrigens an einem bestimmten Namen, an einem Künstler, dem man offenbar durch übertriebenes Lob geschadet, ja durch Zusammenstellung mit den ersten Genien seines Berufes Unrecht gethan, indem man damit Erwartungen erregt, die er nicht befriedigt, während er in der ihm eigenen Sphäre des Talentes und der Bildung vollkommen befriedigen, ja entzücken kann und sich selbst zu einem Achtung gebietenden Ernste steigert. Lucas Cranach. Ich spreche von Lucas Cranach. Er ist geboren 1472 in Kronach, einem kleinen Städtchen in Franken, trat 1504 in die Dienste des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, dem er aller Wahrscheinlichkeit nach in Koburg bekannt worden. Von da an bis 1550 lebte er in Wittenberg, welche Stadt ihn zweimal, 1537 und 1540, zu ihrem Bürgermeister wählte. Nach Friedrichs des Weisen Tode 1525 trat er bei dessen Nachfolger Johann dem Beständigen und nach diesem 1532 bei dessen Sohn Johann Friedrich dem Großmüthigen in Dienste als Hofmaler, theilte mit ihm auf sein Begehr die beiden letzten Jahre seiner Gefangenschaft in Augsburg und Innsbruck,

und zog nach seiner Befreiung 1552 mit ihm nach Weimar. Hier starb er 1553. Er war ein eifriger und wirksamer Anhänger der Reformation, ein inniger Freund Luthers und sein Gevatter, und stand um seiner Bildung und seines Charakters, so wie um seines guten Humors und seiner stets bereiten Kunst willen bei aller Welt, vornehmlich bei seinen fürstlichen Beschützern (dazu auch noch der Kurfürst Joachim II., der Markgraf Albrecht von Brandenburg und der Cardinal Kurfürst Albrecht von Mainz sich zählten), in hoher Gunst. Ueber seine künstlerische Bildung sind wir sehr im Unklaren. Nach einer Denkschrift des Hauslehrers seiner Enkel, Gunderam, erlernte er die Kunst bei seinem Vater, von dessen Wirksamkeit wir aber gar nichts wissen. Unverkennbaren Einfluß haben die Werke Dürers auf ihn geübt; auch scheint er sich sehr spät entwickelt zu haben, da man kein Bild vor 1504 von ihm mit Bestimmtheit angeben kann. Dennoch ist es zuverlässig falsch, wenn man ihn zum Schüler von Gruenewald macht, und ihn noch im J. 1529, wo er bereits 25 Jahre lang Hofmaler des Kurfürsten war, Gesellendienste bei dem Altar der Halle'schen Marienkirche will verrichten lassen. Aber gelernt oder angenommen hat er viel von Gruenewald, so daß manche Gestalten auf Bildern Zweifel erregen, welcher von beiden der Urheber gewesen sei. Bei dem oben genannten Altar in Halle kommt man nicht aus der Ungewißheit, außer durch die Annahme einer wirklichen Betheiligung Cranachs, die ihre Bestätigung darin findet, daß die HH. Barbara und Katharina daselbst fast genaue Wiederholungen von früheren Holzschnitten von Cranach sind. Damit ist aber nicht etwa ein Schülerverhältniß angenommen, da ein so großes Werk recht wohl mehren Meistern über-

4. Zeitr. tragen sein konnte, die noch obendrein in gleicher freundschaftlicher Beziehung zum Besteller standen.

Beachtenswerth ist für die Kenntniß des Ganges, den Cranachs Entwickelung genommen, was Dr. Scheurl in seiner 1508 geschriebenen Lobrede auf ihn im Gegensatz gegen seines Lehrers Lobpreisungen eines Francesco Francia von Bologna rühmend hervorhebt: daß er im Schlosse zu Koburg Hirschgeweihe und Trauben gemalt, welche Vögel getäuscht, einen Hirsch, den die Hunde angebellt, ja Thiere und Menschen, womit er Menschen getäuscht habe, so daß man auf die vollkommenste Naturnachahmung als Basis und Gipfel seiner Kunst hingewiesen wird. Es ist dies nothwendig der letzte Ausgangspunkt der von den Niederlanden angegebenen Richtung, an welchem die Kunst ankommen mußte, sobald die Ueberlieferungen aus alter Zeit in Stoff und Form, die zu einer wenn auch beschränkten Thätigkeit des schöpferischen Formensinns drängten, sich vollends abgenutzt hatten. Cranach ist bekanntlich nicht bei dieser Stillleben- und Bildnißmalerei stehen geblieben, aber gewiß wäre es ein Irrthum, in seinen historischen Gemälden die Höhe poetischer Auffassung, oder eine den Stoff durchdringende Lebendigkeit der Darstellung erblicken zu wollen. Auch ist es nicht die Gabe der Composition, die ihn auszeichnet, noch Geschmack in der Anordnung des Details, auch nicht das Verständniß der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegung oder eine zugleich freie und richtige Zeichnung ihrer Glieder. Dennoch hat Cranach über drei Jahrhunderte hindurch einen weitverbreiteten und ungeschwächten Ruhm behalten und seine Werke üben fort und fort ihre reizende Gewalt an uns aus. Gewiß liegt für Viele der Zauber in der treuen und fleißigen Naturnachahmung, vornehmlich

in der sprechenden Wahrheit seiner Köpfe, und ganz be- 4. Zeitr.
sonders der weiblichen, hellblickenden Antlitze von national-deutschem oder vielmehr provinziell-sächsischem Typus; nicht minder in dem lichten, klaren, warmen, blühenden Colorit, das er der Carnation zu geben verstanden, und dem bewundernswürdigen, gleichsam gegossenen Farbenauftrag, und der Technik, die seine Bilder vor dem Ausbleichen, wie vor dem Nachdunkeln gleichmäßig bewahrt hat. Ein tiefer liegender Reiz aber dürfte in dem Gegensatz eines offenbar sehr bedeutenden Talentes und der gänzlichen Kunstlosigkeit seiner Entwickelung und Kundgebung liegen, dem zufolge allerdings höhere, auf Formgesetze begründete Anforderungen unbefriedigt bleiben, dafür aber das Schauspiel der vollkommensten Unbefangenheit und Ursprünglichkeit in der Behandlung künstlerischer Aufgaben dargeboten wird, in einer Weise, wie es auf benachbartem Gebiet die Volkspoesie thut. Vorbild kann eine solche Kunst nicht sein, aber sie kann erfreuen, ergötzen, rühren und selbst erheben. In Bezug aber auf Cranach darf man wohl an die ganze Fassung seines Berufslebens erinnern, welches das eines Fabrikanten oder Handwerkers war, der jederart Bestellungen von Schildereien, Wappen und Roßdecken, Stubenmalerei, Anstreicherei, so gut wie Heiligenbilder, und Bildnisse schockweise annahm und bei der Ausführung die fleißige und geschickte Hand selbst mit anlegte. Hinzuzufügen ist, daß aus derselben Werkstatt eine zahllose Menge von Kupferstichen und Holzschnitten ausgegangen ist.

Es wird sehr schwer sein, in Kürze einen nur einigermaßen genügenden Ueberblick von Cranachs Kunstleistungen zu geben, nicht nur weil deren sehr viele sind — denn er ist sehr alt geworden und hatte den Ruhm des „schnellsten

4. Zeitr. Malers" — sondern auch, weil eine große Anzahl Bilder, die seinen Namen tragen, nur aus seiner Werkstatt hervorgegangen und nicht oder nur stellenweis von ihm berührt worden sind. Wir werden uns begnügen, zur Begründung des Gesagten auf einige seiner bekanntesten und besten Werke hinzuweisen.*)

Von besonderer Anmuth sind seine kleinen Madonnenbilder und heiligen Familien, davon eine der schönsten — Maria, Anna, das Christkind und Engel — im Besitz des Hrn. Lampe in Leipzig ist; ein zweites, reizendes Bildchen der Art befindet sich in Schleißheim, ein drittes in der Pinakothek zu München. Hier steht das ganz unbekleidete Christkind auf einem grünen Kissen auf der Mutter Schooß, die ihm eine Traube reicht, davon es eine Beere der Mutter in den Mund stecken will; Kindengel halten einen Vorhang hinter der Gruppe und verdecken zum Theil die Aussicht in eine weite Felsenlandschaft. Vorzüge und Mängel des Meisters treten an diesem Bilde deutlich hervor: Naivetät der Darstellung, holde, helle Freundlichkeit, frische, blühende Farbe und vollendete Ausführung, aber auch sehr schwache Zeichnung, namentlich der Hände, und unverstandene und unnütze Bewegungen, z. B. des aufgehobenen linken Beines vom Kind mit weitgespreizten Fußzehen. Das vorzüglichste Bild dieser Gattung soll sich im Dom zu Glogau befinden; wenn es nicht von dem in der Galerie Sciarra-Colonna in Rom über-

*) Wem an einer gründlichen Kenntniß dieses Meisters liegt, der findet sie in dem mit Liebe, Einsicht und Ausdauer (freilich auch mit Ueberschätzung) gearbeiteten Buche: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Chr. Schuchardt. Leipzig 1851.

troffen wird, das außerdem wichtig ist durch seine Jahrzahl 1504, wodurch es als das früheste uns bekannte Werk des Meisters bezeichnet ist. 4. Zeitr.

Unter den neutestamentlichen Darstellungen zeichnet sich vornehmlich das oft wiederholte Bild aus von Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt. Eine Mutter, die mit Innigkeit auf das Kind an ihrer Brust sieht, eine andere, die das ihre dem Heiland an die Schulter hält, ein unschuldig aufblickendes Mädchengesicht neben den ernsten Apostelköpfen u. m. dergl. sichern dieser Composition eine bleibende Theilnahme. In der Stadtkirche zu Naumburg, in der Paulinerkirche zu Leipzig und bei H. v. Holzhausen in Frankfurt a. M. findet man Wiederholungen derselben. Von den verschiedenen Ausgaben der „Ehebrecherin vor Christus" erklärt Schuchardt a. a. O. das Bild in der Münchener Pinakothek hauptsächlich um der „Schönheit der Motive" willen für eines der vorzüglichsten Werke des von ihm gefeierten Meisters. Das ist einer von den von mir oben berührten Fällen, in denen dem rechtschaffenen Meister durch zuviel Ehre ein Unrecht angethan wird. Das Bild, 3 F. 8 Z. hoch, 4 F. 8 Z. breit, enthält nur Halbfiguren; einzelne höchst meisterhaft und charakteristisch gezeichnete und leicht und einfach ohne buntes Farbenspiel colorierte Köpfe, dagegen andere, die leer und flau sind, und sehr unvollständig geformte Hände. Die Verstöße gegen die Proportionen sind so groß, daß die beiden vordersten Figuren links dem Verhältniß ihrer Größe nach durch die ganze Tiefe des Bildes von einander geschieden sein könnten. Das Schwächste aber am Bild sind die Motive, d. h. die Bewegungen, durch die der Gegenstand im Ganzen, so wie die Empfindungen, Gedanken

 und Handlungen der einzelnen Gestalten ausgesprochen werden sollen. In der Mitte steht Christus mit seitwärts gesenktem Kopf, matt erhobener Rechten, leblos herabhangender Linken, unsicheren Blickes aus dem Bild herausschauend. Sagt ein solcher Christus: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der hebe den ersten Stein auf!“? Neben ihm zu seiner Linken steht die „Ehebrecherin“, ein mädchenhaft schüchternes', sehr züchtig gekleidetes Frauenzimmer, dessen ungeschickte, vorn übergebeugte Haltung, in der sie an Christum anzustreifen scheint, einem modernen Verächter des Christenthums Anlaß zur Insinuation einer Blasphemie geben könnte, vor welcher Meister Lucas in den Erdboden gesunken sein würde. Die Karrikatur eines Kriegsknechts mit einem Tuch voll Steine, ein dicker Schriftgelehrter, der sich die Brille aufsetzt, um nicht blind zu urtheilen, u. Aehnl. m. — das sind die Motive der Darstellung in diesem Bilde, dessen Schönheiten übrigens nicht zu verkennen sind.

Eine eigenthümliche Darstellung religiösen Inhalts befindet sich in der S. Georgen- oder Begräbnißcapelle des Domes zu Meißen: Christus in der Weise des Ecce homo, aber nicht Pilatus und Juden, sondern Maria und Johannes zu beiden Seiten; Engel mit den Passionswerkzeugen über sich; auf den Flügelbildern Herzog Georg mit Jacobus und Petrus, Herzogin Barbara mit Paulus und Andreas. Das Bild trägt die Jahrzahl 1534 und gehört in der Ausführung zu den vorzüglicheren Arbeiten des Meisters.

Uebrigens läßt sich nicht verkennen, daß eigentliche Altarwerke das Maß seines künstlerischen Conceptionsvermögens überschritten und daß sie, ungeachtet mancher und selbst vieler Schönheiten im Einzelnen, ein verfehlter Ver-

such sind, von den alten Ueberlieferungen für die neuen 4. Zeitr.
Bedürfnisse einen genügenden Gebrauch zu machen. Wohl erkennt man das Bestreben, das protestantische Glaubensbekenntniß in künstlerische Form zu fassen; aber dazu reichten des Meister Lucas Kräfte nicht hin, und seine Poesie ist nicht viel mehr, als eine Umschreibung des Lehrbegriffs in eine andere Sprache. Es kommt zur richtigen Würdigung seines Standpunktes in der Geschichte der Kunst auf ein mehr oder minder Vortrefflich der Ausführung, mithin auf die Bestimmung über Eigenhändigkeit der Arbeit nicht an, sobald wir über ihren Ursprung nicht im Zweifel sind.

Das umfangreichste dieser Altarwerke befindet sich in der Stadtkirche zu Schneeberg, ein auf beiden Seiten gemaltes Mittelbild nebst Sockel, dazu acht Flügelbilder, von 9 F. Höhe, 6 F. 4 Z. (die Flügel 3 F.) Breite. Das Hauptbild enthält die Kreuzigung, am Sockel die Einsetzung des Abendmahls; auf der Rückseite die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht. Die Seitenflügel zeigen Adam, von Tod und Teufel in den Höllenpfuhl getrieben; Moses und die vier großen Propheten; ferner Johannes, wie er Adam auf den gekreuzigten Heiland hinweist, aus dessen Seite der erlösende Blutstrahl auf sein Haupt fließt; am Fuße des Kreuzes steht das Opferlamm; sodann Christi Sieg über Tod und Teufel. In die Landschaft sind noch einige bezügliche Darstellungen in kleinen Figuren eingeflochten. Auf den übrigen Seitenflügeln sieht man Christus am Oelberg und seine Auferstehung mit den Donatoren, den Herzögen Johann Friedrich und Johann Ernst; auf den Außenseiten aber die Sündfluth und Lot mit seinen Töchtern.

Das Altarbild im Mittelschiff des Domes

4. Zeitr. zu Meißen, gestiftet von einem H. Hamsberg (?), enthält in der Mitte die Kreuzigung mit den Schächern; darunter mit symbolischer Beziehung die Opferung Isaaks (im Beisein des Donators) und die Aufrichtung der ehernen Schlange. Die Seitenflügel sind jeder zu drei Darstellungen aus der Geschichte des h. Kreuzes benutzt: die Ausgrabung des Kreuzes, die Erweckung einer Todten und die Transportierung des Kreuzes; die Vision des Constantin, und dessen endlich mit Erfolg gekrönte Bemühungen um eine sichere Stätte für das Kreuz. An der Außenseite ein Ecce homo und eine Madonna, lebensgroß, dazu die vier evangelischen Zeichen; am Sockel das Fegefeuer. Schuchardt spricht dies Bild, ohne auf seinen Inhalt näher einzugehen, dem älteren Cranach ab, und hält es für die Arbeit mehrer Gesellen. Ich bekenne, mich nicht so tief auf das Studium Cranachs eingelassen zu haben, daß ich mir getraute, mit Sicherheit seine und seiner Gesellen Arbeiten stets zu scheiden. Das aber weiß ich, daß dieses Altarbild eines der lieblichsten, bestgezeichneten, stylisiertesten vom Cranach'schen Typus ist und daß es in Feinheit der Vollendung von keinem der mir bekannten der Art übertroffen wird. Es ist zugleich von einer Jugendlichkeit und Frische, daß ich es sogar in eine Frühzeit des Meisters setzen möchte, wo er von seiner nachmaligen Fabrikthätigkeit noch keine Ahnung hatte, worin mich auch die ganz katholische Haltung des Bildes, die Anbringung der Legende vom h. Kreuz und seinen Wundern, noch mehr aber das Fegefeuer, unterstützen würden.

Als ein Hauptbild von L. Cranach galt (bis auf Schuchardt, der es ihm abspricht) das Altarbild in der Stadtkirche zu Wittenberg, mit dem Abendmahl in

der Mitte, darunter im Sockel Luther auf der Kanzel vor 4. Zeitr.
der Gemeinde und dem Gekreuzigten; rechts die Beichte von Bugenhagen, links die Taufe von Melanchthon gehalten.*)

Bei weitem das bedeutendste derartige Werk Cranachs ist das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar, zugleich wichtig als seine letzte Arbeit vom J. 1553, nach seinem Tode vollendet von seinem Sohne Lucas 1555. Auf dem Mittelbilde sieht man Christus am Kreuz, das Opferlamm zu seinen Füßen. (So blaß war die überlieferte Symbolik geworden, daß der Maler die Wiederholung desselben Gedankens gar nicht merkte!) Links neben dem Kreuz steht der auferstandene Heiland als Sieger mit dem einen Fuß auf dem Tod, mit dem anderen auf dem Teufel, dem er eine gläserne Lanze in den Rachen stößt; rechts steht Johannes der Täufer neben Luther und Cranach. Beide zugleich auf das Lamm und auf den Gekreuzigten (mit beiden Händen) aufmerksam machend. Auf Cranach strömt aus Christi Seitenwunde der Blutstrahl, von dem Luther (durch Hinweisung auf eine geschriebene Stelle in dem Buch in seiner Hand) sagt: „daß er uns von allen Sünden reinige." Weiter zurück sieht man Adam (wie in Schneeberg) von Tod und Teufel in die Hölle gejagt, daneben Mosen und die Propheten, auch die Aufrichtung der ehernen Schlange und die Verkündigung der Hirten. Sodann enthält das Werk die Bildnisse der Stifter, des Kurfürsten

---

Ich habe das Bild nicht gesehen, und begebe mich deshalb des Urtheils; erinnere aber daran, daß keiner der Schüler oder Gehülfen Cranachs genannt wird, der ihm in der Kunst nahe gekommen.

4. Zeitr. Johann Friedrich und seiner Gemahlin, Sibylle von Cleve, und ihrer drei Söhne, Johann Friedrich des Mittleren, Johann Wilhelm und Johann Friedrich des Jüngeren. An der Außenseite die Taufe und die Himmelfahrt Christi. Auf das Würdigste und Ruhmvollste hat Cranach mit diesem Werk, das als Malerei seinen besten gleich kommt, als Zeichnung sie übertrifft, im 81. Jahre seine künstlerische und irdische Laufbahn beschlossen.

Zu dieser Art Versuchen in Versinnlichung des protestantischen Glaubensbekenntnisses gehört auch das Bild eines Sterbenden, Namens Schmidtburg, in dem städtischen Museum zu Leipzig, worauf u. a. die Sünden des Mannes abgebildet, und die „opera bona" ausgelöscht sind, damit man weiß, daß die letzteren zur Vergebung der ersten nichts beitragen, sondern daß der Glaube allein in den Himmel — der über dem betend Sterbenden aufgethan ist — verhelfe.

Eine sehr verbreitete Gattung Cranach'scher Bilder sind nackte, vornehmlich weibliche Figuren, die er durch äußerliche Merkmale bald als eine Eva, bald als eine Venus, als eine Nymphe, oder als eine Lucretia u. s. w. zu bezeichnen gewußt, ausgezeichnet alle durch das ihm eigene blühende Colorit, und durch seine naive, nebenabsichtlose Nachbildung oft sehr feiner Modelle, aber ohne Charakteristik und vornehmlich ohne Gefühl für die Entfaltung der schönen Körperform durch Haltung und harmonische Bewegung.

Diejenigen Bilder, mit denen er am meisten auf die Masse gewirkt und sich den Ehrennamen eines „malenden Hans Sachs" zugezogen haben mag, gehören in's Gebiet der Travestieen oder Volkswitze. Das ist der „Ritter" Simson bei der „Prinzessin" Delila, „Prinz Paris und

Herr Mercurius" mit den drei Damen im äußersten Negligé 4. Zeitr.
(daraus man sehr gezwungener Weise einen englischen Ritterroman machen gewollt), das ist der Cavalier Hercules in der Spinnstube bei den lycischen Schönen ꝛc. Dahin gehören auch die lüsternen und Liebesscenen zwischen Alten und Jungen, und das Bild vom Jugendbrunnen im Berliner Museum, in welchem alte schrumplichte Weiber zu jungen hübschen Mädchen sich baden und von ihren Galanen am Ufer in Empfang genommen werden.

Die größte Thätigkeit scheint der verständige und praktische Meister als Bildnißmaler entwickelt zu haben, wobei ihm freilich zu Statten kam, daß die Lithographie und der Farbendruck noch nicht erfunden waren. Vornehmlich sind es die Bildnisse der Reformatoren und der fürstlichen Beschützer der Reformation, die zu Hunderten in seiner Werkstatt gefertigt wurden. Daß übrigens die eigentliche Stärke Cranachs im Bildniß lag, ist schon oben bei Hinweisung auf einzelne mit größter Meisterschaft ausgeführte Köpfe angedeutet worden. Wo man einen einzelnen solchen Kopf etwa in Lebensgröße antrifft, wie im Belvedere zu Wien, so muß man lange suchen, bis man von dieser Höhe reinen Kunstsinnes den Uebergang zu den gewöhnlichen Fabrikbildern seines Zeichens findet. Doch haben selbst diese Dutzendarbeiten noch das Gepräge einer wahrheitgetreuen, einfachen, die bezeichnenden Züge treffenden Auffassung des Lebens.

Die Kupferstiche Cranachs sind meist Bildnisse, in seinen Holzschnitten wiederholen sich mit seinen Figurenbildern die Eigenschaften, die wir oben daran kennen gelernt; nur schlägt hier entschiedener noch seine Kunst den Volkston an, und steigert ihn zu bitterer Satyre, wenn

4. Zeitr. es darauf ankam, der Reformation breite Wege zu machen, wie in dem „Passional Christi und Antichristi vom J. 1521", von dem Luther schrieb, daß es „ein auch für Laien gutes Buch" sei.

Unter seinen Schülern werden vornehmlich seine beiden Söhne Johannes und Lucas genannt, von denen der erstere, dessen „ingenium" über die „Kunst" des Vaters gestellt wird, als junger Mann in Bologna starb, während der jüngere den Ruhm des väterlichen Namens fort- und bis in ein hohes Alter trug. Die übrigen mit Namen bekannten Schüler sind so unbedeutend, daß sein strenger Biograph Bedenken trägt, auch nur eines der wegen ihrer Unvollkommenheit dem Meister abgesprochenen Bilder einem von ihnen zuzuschreiben.

Anhang.

Der Bilddruck.

In den Zeitraum der Entfaltung hoher künstlerischer Kräfte, den wir in diesem Buche durchlaufen haben, fällt nun noch eine der für sie erfolgreichsten Erfindungen, deren auch beiläufig bereits Erwähnung geschah: die Kunst der Vervielfältigung von Zeichnungen. Ein Blick in die allgemeine Bildungsgeschichte genügt, um zu sehen, daß diese Erfindung nicht vereinzelt, daß sie vielmehr im Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Entwickelungsgang der Menschheit, mit dem doppelten Bedürfniß der weitesten Verbreitung und der unbeschränkten Theilnahme an den geistigen Errungenschaften. Wie aus diesem Bedürfniß die Erfindung des Buchdrucks hervorgegangen, so hat es auch und zwar noch früher zu der des Bilddrucks geführt. In dieser Beziehung dürfte es eine ziemlich müßige Mühe sein, den ersten Anfängen des technischen Verfahrens nachzuspüren, da nicht auf ihnen, sondern auf dem Bedürfniß der Vervielfältigung der eigentliche Nachdruck ruht. Es hilft auch nichts, an messingenen Grabplatten aus dem 14., vielleicht schon aus dem 13. Jahrhundert eine ziemlich ausgebildete Technik des Metallschnittes und Metallstiches nachzuweisen, und darzuthun, daß sie sich abdrucken lassen, als wären sie für den Druck gemacht. Sie waren es eben nicht! Gab es doch ganz andere Metallschnitte, wirklich für den Druck

Anhang. gemacht, und in viel früheren Zeiten, ohne daß ihnen die mächtige Erfindung des funfzehnten Jahrhunderts auf dem Fuße gefolgt wäre! Oder was sind die Münzstempel und Siegel, oder die Unterschriften der Prätoren und Proconsuln Roms, davon in den Antiquarien noch Matrizen von drei bis vier Zeilen aufbewahrt werden? was die Stempel der Töpfer aus dem Kerameikos in Athen, womit mehr als 1000 Jahre vor Christus Namen und Sprüche in die Henkel der Gefäße gedruckt wurden, anders als die Anfänge der Technik des Buch- und Bilddrucks? Und doch hat dieser Jahrtausende auf sich warten lassen, weil das Bewußtsein von seiner Bedeutung nicht erwacht war.

Mit dieser Beziehung im Vorgrund gewinnt die Geschichte dieser Erfindung eine andere Farbe, und wir werden bald sehen, daß — so wichtig sie für die Kunst geworden — das eigentlich künstlerische Interesse Anfangs praktischen socialen Zwecken, des Lebens und der Kirche, untergeordnet war. Noch aber ist die Geschichte der Erfindung des Bilddrucks keineswegs soweit aufgehellt und in ihren Punkten festgestellt, daß eine Darstellung derselben das Gepräge der Abgeschlossenheit selbst nur zum Schein annehmen dürfte.

Die Fragen, deren Beantwortung die Grundlage dieser Geschichte bilden würde, beziehen sich auf die Gegenstände des Bilddrucks, auf die verschiedenen Gattungen desselben und auf seine Herkunft. Ungewiß bleibt vorläufig in Betreff des ersten Punktes, ob weltliche oder geistliche Gegenstände, namentlich ob Spielkarten oder Heiligenbilder den Anfang gemacht haben? Unter den mir bekannten Denkmälern des Bilddrucks haben die letzteren die Kennzeichen früherer Entstehung; und doch wär' es möglich, ja

Gegenstände.

es ist wahrscheinlich, daß sie erst als Gegengift gegen die Spielkarten in die Welt geschickt wurden. Anhang.

Hinsichtlich der verschiedenen Gattungen des Bilddrucks ergeben sich für den hier umschriebenen Zeitraum, nach den vorhandenen Denkmalen, deren vornehmlich drei, nehmlich Metallschnitt, und zwar theils in hartem, theils in weichem Metall; Holzschnitt- und Metall- (Kupfer-) stich.*) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die ältere Gattung der Metallschnitt, und zwar Messingschnitt, indem derselbe lange vor dem Gebrauch für den Bilddruck in Uebung war. Die Zeichnung wurde auf die Platte gebracht; die Stellen, die weiß bleiben sollten, wurden ausgegraben, die stehengebliebenen Stellen geschwärzt und abgedruckt. Die Eindrücke von solchen Metallplatten im Papier sind sehr tief, die Linien können ohne Gefahr, beim Druck umgebogen oder abgebrochen zu werden, ziemlich weit stehen. Das älteste, mir bekannte Werk der Art ist ein Buch von vierzig Blättern, das Leben und die Offenbarung Johannis, davon ein Abdruck in dem Kupferstichcabinet zu München ist. Der Styl der Zeichnung, namentlich des die Zeit so bestimmt charakterisierenden Faltenwurfs, deßgleichen Waffen und Trachten in den Bildern reichen nicht über das

Gattungen.

Metallschnitt.

*) Ich scheue mich, eine vierte, die bei mir vorläufig nur auf Vermuthung beruht, im Text zu erwähnen, möchte ihr aber doch zu weiterer Anregung eine Stelle in diesem Buche sichern, weshalb sie hier stehe: Diese vierte Gattung des Bilddrucks wäre die Schablonierung. Es gibt verschiedene als Holzschnitte bezeichnete alte Drucke, ohne den mindesten Eindruck im Papier, und doch mit etwas breitgedrücktem, beinahe ausgeflossenem Contour, daß man fast nicht loskommen kann von der Vorstellung, daß sie durch Schablonen übertragene Zeichnungen seien.

Anhang. erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts herein, und würden eher auf ein höheres Alter schließen lassen. Die Zeichnungen sind nicht viel mehr als Umrisse, so fein und weit gezogen und so tief in ein sehr starkes Papier gepreßt, daß Holz den Druck nicht lange ausgehalten haben würde. Besonders merkwürdig an diesem Buche ist der darin für Viertels- und halbe Seiten angewendete Schriftdruck und die Sicherheit der Ausführung, die auf eine längere Uebung hinweist; ein Umstand, der allerdings den gewöhnlichen Annahmen widerstreitet, aber sein Ueberraschendes verliert, sobald man sich erinnert, daß in den städtischen Urkunden von Ulm bereits 1394 Martin Schön (der Aeltere) und 1398 ein Meister Ulrich als Formschneider aufgeführt sind.

Neben dieser Art des Metallschnittes gibt es nun noch eine andere, bei welcher die Platten aus weichem Metall bestanden zu haben scheinen, da die Abdrücke keinen oder fast keinen Eindruck im Papier zeigen und ihre sonstige Beschaffenheit auf eine Technik weist, die nur bei einer weichen Unterlage ausführbar ist. Die geschrotenen Blätter, wie man diese Art Metalldrucke genannt hat, sind gleichfalls nach Zeichnungen in erhobener Arbeit gedruckt. Bei ihnen hat man sich nicht mit dem Umriß begnügt, sondern bereits nach einem Grad malerischer Wirkung gestrebt. Man ließ also nicht nur die äußeren Linien zum Abdruck stehen, man nahm nicht die ganze Metallmasse zwischen ihnen heraus, sondern schlug mit feinen Bunzen dichtgedrängt runde Löcher hinein, so daß auf der leeren Fläche eine Art Kreiszellengewebe entstand, das ihr beim Abdruck einen halblichten Ton geben mußte. Die Contoure ließ man ziemlich breit stehen, nahm ihrer Stärke, und also ihrer Schwärze

Geschrotene Blätter.

beim Abdruck etwas durch feine Einschnitte. Auch behandelte man einzelne ganze Flächen, an Gewändern, vornehmlich aber an Architekturtheilen, nach diesem System, so daß man durch parallele Einschnitte erhobene Strichlagen und durch diese eine Art Schattenstriche gewann; oder man durchkreuzte die Einschnitte, weiter oder enger, und erhielt damit eine Schraffierung mit Lichtlinien, da alle Vertiefungen beim Abdruck das Papier weiß lassen mußten. Auch diese Erfindung reicht ziemlich weit zurück in's funfzehnte Jahrhundert; doch nach den mir bekannten Denkmalen derselben nicht in seinen Anfang, kaum in seine erste Hälfte. Anfang.

Die zweite Gattung des Bilddrucks ist der Holzschnitt. Die Technik ist dieselbe, wie bei dem Metallschnitt; nur dürfte man darum erst später zu ihr übergegangen sein, weil man dem Holz nicht hinlängliche Dauerbarkeit zugetraut haben mag. Dann aber hat die leichtere Behandlung des Holzes (man nahm Buchsbaum) und die Methode, die Striche enger zu legen, ja zu verbinden und zu kreuzen, wodurch die Relieflinien größeren Halt bekommen, den Metallschnitt bald und für immer beseitigt. Der älteste mir bekannte Holzschnitt ist ein siegelartiger Stempel $2\frac{1}{4}$'' hoch, $1\frac{3}{8}$'' breit, mit dem h. Mauritius und dem zu ihm betenden Abt Johannes in Augsburg mit der Umschrift S. (Sigillum) Johannis Olebani ad S. Maricium in Augusta a°. M°CCCCA. Doch reichen auch größere und bedeutende Darstellungen, von denen später einige aufgeführt werden sollen, ihrem Styl nach sicher bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts hinauf. Holzschnitt.

Der Metall- oder Kupferstich beruht auf der dem Metall- oder Holzschnitt entgegengesetzten Methode, die in die Platte gemachten Einschnitte zu schwärzen und abzu- Kupferstich.

Anhang. drucken. Die Grundlage zu dieser Technik ist schon im grauen Alterthum gelegt; denn jede gravierte Zeichnung auf einem altetrurischen Spiegel, der Argonautenzug auf der prachtvollen Cista mystica in Rom und tausend ähnliche Arbeiten unterscheiden sich vom Kupferstich nur durch die mangelnde Bestimmung, nicht durch die Fähigkeit, abgedruckt zu werden. Darum dürfte auch der Abdruck von zum Behuf der Niellierung in Silber oder anderes Metall eingegrabenen Zeichnungen, z. B. der Abdruck einer „Pax" auf einem Hostienteller, noch nicht als ein Denkmal der Kupferstecherkunst angesehen werden, da der Abdruck dabei nur eine zufällige Rolle spielt. Jedenfalls ist die Erfindung des Kupferstichs, die wegen ihrer unbeschränkten Vervollkommnungsfähigkeit in künstlerischer Beziehung weitaus wichtigste unter den verschiedenen Arten des Bilddrucks, jünger als die des Holz- und des Metallschnittes, und reicht vielleicht kaum über die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts hinauf.

Die Frage nach der Herkunft des Bilddruckes ist eine zweifache, nach dem Erfinder und nach dem Ort der Erfindung. Die Antworten aber werden sich durchaus anders gestalten, je nachdem es sich um Holz- und Metallschnitt, oder um Kupferstich handelt. Bei dem Verfolg der ersten Frage kann man eine Thatsache nicht unbemerkt lassen, die wenigstens ein negatives Ergebniß liefert, die Thatsache, daß in keinem der frühesten Holz- oder Metallschnitte ein uns bekanntes Gemälde copiert, noch daß darin die Hand oder die Theilnahme eines uns bekannten Malers zu erkennen ist, ja daß eigentliche künstlerische Kräfte überhaupt nur in sehr beschränkter Weise dabei thätig gewesen. Bei weitem die Mehrzahl dieser

Erfinder

der Holz- und Metallschnitte.

Anhang.

Bilder sind offenbar Zweckbilder, bei denen es den Verfassern vielmehr auf den Gegenstand, als auf seine Darstellung ankam, für welche die künstlerische Befähigung in der Regel fehlte, die aber dessen ungeachtet die Spuren des herrschenden Kunstformensinnes und seiner Umwandlungen an sich tragen, wie er gleichzeitig bis in die untergeordnetsten Thätigkeiten des Handwerks sich geltend machte. Was der Darstellung an Deutlichkeit und Ausdruck abging, wurde durch Beischriften ergänzt, die oft einen sehr großen Raum einnehmen. Danach scheint es, daß die Erfindung nicht von einem wirklichen Künstler ausgegangen, sondern, daß irgend ein geschickter Handwerker, ein Stempelschneider oder dergl. zuerst auf den Gedanken gekommen ist, einen neuen ausgedehnten Gebrauch von der bereits bekannten Kunst des Metallschnittes zu machen. In ihrer Bedeutung aber als weitreichendes und durchdringendes Mittel der Einwirkung auf's Volk scheint sie zuerst von der Kirche erkannt und darum vorzüglich in der Klosterzelle ausgeübt worden zu sein, wo neben einzelnen Kunsttalenten immer eine Anzahl blos mechanischer oder technischer Talente eine der Kunst verwandte Thätigkeit übten. Ob es nun die Absicht war, den Marien- und Heiligendienst überhaupt zu fördern, oder an die Heilsmittel der Kirche namentlich für Sterbende zu mahnen; oder die Leidensgeschichte Christi, oder den ganzen Inhalt der Bibel im Gedächtniß des Volkes zu befestigen: überall erwies sich der Bilddruck als ein unvergleichlich wirksames Hülfsmittel zur Verbreitung von Gedanken und Vorstellungen; auch wurde er frühzeitig als politischer Hebel angesetzt und Kaiser und Papst damit vor die Augen des Volkes gehoben, so daß es später der neuen Bewegung leicht wurde, sich dessel-

Anhang. ben im Sinne der herrschenden öffentlichen Meinung zu bedienen.

Erfinder des Kupferstichs.

Ganz anders verhält es sich mit dem Kupferstich, dessen früheste Denkmale in der großen Mehrzahl durch ein feineres Gefühl für die Form wie für das Wesen der Darstellung wirkliche Künstlerhände beurkunden, während auch hier Anfangs und lange Zeit hindurch der Kupferstecher nicht Fremdes copiert, sondern als der erste Urheber seines Werkes erscheint.

Vaterland, Heimath und Alter der Metall- und Holzschnitte.

Fragen wir weiter nach dem Vaterland und der Heimath der Erfindung des Bilddrucks, so weisen die ältesten Metall- und Holzschnitt-Drucke auf Deutschland. Aber in Deutschland scheinen die Anfänge an verschiedenen Orten gleichzeitig gemacht worden zu sein. Wir erwähnten bereits der Ulmer Formschneider aus dem 14. Jahrhundert. Wir sahen auch schon, daß um's J. 1407 ein Holzschnitt in Augsburg gefertigt worden. Auf Augsburg weist ferner ein Blatt mit den beiden Schutzpatronen dieser Stadt, S. Ulrich und S. Afra, im Styl vom Anfang des 15. Jahrh., was wenigstens einigermaßen als Anhaltpunkt dient, da man sehr spät erst anfing, Werke aus früherer Zeit zu copieren, wobei der Technik der Ausführung die fremde und erst erlernte Kunstform recht wohl anzumerken ist. — Andere Blätter von gleichem, wo nicht von höherem Alter leiten uns nach dem Benedictinerkloster Tegernsee. Dies gilt namentlich von einem Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, einem Todtenschädel am Kreuzfuß, und einem wellenförmigen Band nebst Blattverzierung im schwarzen Rande; ferner einem h. Georg zu Pferde im Kampfe mit dem Drachen, beide Blätter im Styl eher des 14. als des 15. Jahrh. ohne alle Schatten-

angabe, roh gezeichnet und in Holz geschnitten. — Eine andere Anzahl von Holzschnitten trägt so deutlich das Gepräge der Schule des Meisters Wilhelm von Cöln, daß es schwer wird, dafür einen anderen Entstehungsort aufzustellen, als Cöln, und, bei der schon im ersten Jahrzwanzig erfolgten Stylumwandlung, ein anderes Alter anzuweisen, als den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. Die aus dem Münchner Cabinet mir bekannten Blätter der Art sind: Christus am Kreuz mit Johannes und Maria auf schwarzem Grunde; und ein zweites ähnliches Blatt; die Verkündigung und die Geburt auf Einem Blatt; das Gebet am Oelberg auf schwarzem Grunde; der Tod Mariä in Gegenwart Christi, der ihre Seele empfängt, Magdalenens und elf der Apostel; Krönung Mariä, von derselben Hand; vier einzelne Heilige: der Täufer und der Evangelist Johannes, Sebastian und Anton. Anhang.

Unter diesen Umständen möchte der berühmte Buxheimer Christoph mit der Jahrzahl 1423 (einmal in England, einmal in Basel) etwas von seinem historischen Gewicht einbüßen, da die angeführten Blätter jedenfalls auf ein höheres Alter Anspruch haben. Ob nun nicht andere Länder und Orte mit gleichen oder besseren Ansprüchen auftreten können, muß vorläufig eine offene Frage bleiben; nur das ist gewiß, daß die Madonna im Rosenhag mit vier Heiligen, die vor einigen Jahren in Mecheln aufgefunden worden, mit den ihrigen von der Kritik zurückgewiesen werden mußte, da nicht nur der Styl der Zeichnung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, sondern auch die darauf befindliche Jahrzahl nicht, wie man angegeben, 1418, sondern 1468 ist.

Bei alledem bleibt die geschichtliche Forschung immer

Anhang. auf deutschem Boden, oder wird unbedingt und ohne Widerspruch darauf als auf die Geburtsstätte von Metall- und Holzschnittdruck zurückgewiesen. Anders verhält es sich mit dem Kupferstich, dessen Erfindung die Italiener für sich in Anspruch nehmen. Vasari erzählt, daß Maso Finiguerra Alles, was er in Niello arbeitete, in Thon abdrückte, darüber zerlassenen Schwefel goß und danach auch (es bleibt ungewiß, ob von der Schwefel- oder der Silberplatte) Abdrücke auf Papier nahm. Es existieren von einem solchen Niello, der Krönung Mariä, zwei Abgüsse in Schwefel (in Genua im Palazzo Durazzo und in London im britischen Museum) und ein Abdruck auf Papier (im Kupferstichcabinet zu Paris). Da der letztere die Inschrift verkehrt zeigt, so ist er aller Wahrscheinlichkeit nach von der Original-Silberplatte (jetzt im Museum der Uffizi zu Florenz) genommen. Diese Silberplatte, eine sogenannte „Pax" (weil darauf dem Communicanten die Hostie mit den Worten „Pax tecum" gereicht wurde), ist nach früheren Annahmen eine Arbeit des Finiguerra vom J. 1452, nach den urkundlichen Forschungen Rumohrs dagegen im J. 1455 von Matteo Dei gefertigt worden.

Erfinder des Kupferstichs.

Hiemit würde nun die Erfindung des Kupferstichs, da ältere Kupferdrucke an anderer Stelle nicht mit gleicher Bestimmtheit nachzuweisen sind, allerdings den Florentiner Niello-Arbeitern zugeschrieben werden müssen, wenn nicht ein kleiner Umstand sich der Annahme hindernd in den Weg legte: der kleine Umstand, daß ihnen die Absicht und der Gebrauch der Erfindung fehlen.

Wie lange vor der Oelmalerei Oel beim Malen verwendet worden ist, ohne daß die Oelmalerei erfunden war, so ist auch der Abguß und selbst der Abdruck einer

für das Niello gravierten Platte noch nicht die Erfindung Anhang. der Kupferstecherkunst, wenn nicht wenigstens von der zufälligen Entdeckung der Möglichkeit des Abdrucks ein weiterer Gebrauch, wenn nicht Platten für den Abdruck gemacht werden. Dafür aber liefert die italienische Kunstgeschichte keine ausreichenden Beweise; vielmehr reichen keine italienischen Kupferstiche über den 1471 zu Florenz erschienenen Monte Santo di Dio von Baccio Baldini und Sandro Botticelli zurück, ja selber von Niellen kommen nur spärlich Abdrücke und zwar nur aus den letzten Decennien des 15. Jahrh. vor. Die Angabe eines Metallstichs mit der Jahrzahl 1465 in einem Bilder-Kalender, der die Ostertage von 1465 bis 1517 enthält, dürfte vor genauester Prüfung noch nicht volle Beweiskraft haben.

Statt dessen sehen wir in Deutschland zu Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sicher im J. 1466, von der seit Jahrhunderten namentlich für Grabmäler ꝛc. ausgeübten Kunst, in Metall vertiefte Zeichnungen zu fertigen, in unmittelbarer Beziehung zu der seit dem Anfang des Jahrhunderts in Deutschland ausgeübten Kunst des Abdrucks von Metall- und Holzplatten in erhobener Arbeit, mit vollem und klarem Bewußtsein von ihrer Bedeutung und mit der unzweifelhaften Bestimmung für den Bilddruck Gebrauch gemacht, und zwar, wie die uns bekannten, dieser Zeit angehörigen Denkmale dieser Erfindung zeigen, in so vollkommener Weise, daß man wohl mit Recht auf eine vorausgegangene Uebungszeit schließen darf. Diese Annahme gewinnt eine weitere Stütze in den Blättern, die nach allen Anzeigen des Styls und der Technik älter als die mit 1466 gezeichneten und unzweifelhaft deutschen Ursprungs sind.

Anhang. Es ist dabei wohl zu beachten, daß in keinem dieser Blätter der Styl vom Anfang des Jahrhunderts (wie bei den Metall- und Holzschnitten) wahrzunehmen, sondern, daß in allen die durch die Eykische Schule bewirkte Formumwandlung bereits sichtbar ist; ein neuer Beweis für die ursprüngliche Selbstthätigkeit der Kunst des Bilddrucks, deren Meister, wie erwähnt, erst später Zeichnungen fremder Erfindung vervielfältigten, was die Bestimmung über das Alter der einzelnen Blätter wesentlich erleichtert.

Aelteste Metall- und Holzschnitte. Ueberblicken wir nun die ältesten Denkmale des Bilddrucks, zuerst des Metall- und Holzschnittes, außer der bereits erwähnten Folge von 40 Blättern aus dem Leben und der Offenbarung Johannis aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, die Armenbibel, und jene Blätter aus Tegernsee, Augsburg und Cöln, von denen oben die Rede war, so sehen wir diese Kunst auf die Vervielfältigung von Umrissen beschränkt, die theils durch ihre auffallende Breite, theils durch Illuminierung ein körperhafteres Aussehen gewinnen. Es ist ein sichtbarer Fortschritt in der Kunst, wenn Schattenstriche zwischen die Umrisse gelegt werden, wenn sie auch noch ganz parallel und ohne Formenausdruck angebracht werden, wie bei einem h. Hieronymus, der dem Löwen den Dorn auszieht und der in der alten strengen Weise der Eykischen Schule gezeichnet ist. (Münchner Cabinet.)

Einen weiteren Fortschritt in der Technik wie im Styl bekundet jenes seltsame Werk (vielleicht von 1460) über die unbefleckte Empfängniß Mariä, in welchem ein heiliger dogmatischer Eifer sich nicht mit Belegen aus dem Alten Testamente, mit dem brennenden und nicht versengten Busch, mit dem im Thau trockenen Fell Gideons,

der für Männer verschlossenen Thür beim Ezechiel ꝛc. be- Anhang. gnügt, sondern die Beweismittel aus der griechischen Mythologie, von dem Besuche Jupiters bei Semele, der wunderbaren Befruchtung Danaes durch einen Goldregen ꝛc., ja selbst aus nordischen Mährchen, nach denen Vögel aus Baumblüthen statt aus Eiern auskriechen, herbeiholt.

Etwas später ist der „Enndkrist" (Antichrist), obwohl von roherer Hand, ein ebenso seltsames Werk, indem darin im kirchlichen Eifer an einer der Grundsäulen der Kirche, am Wunderglauben, gerüttelt und gezeigt wird, wie der „Enndkrist" und der Teufel alle Wunder Gottes verrichten und damit die Menschen täuschen.

In der „Ars moriendi" des Ludwig Hohenwang von Ulm ist auch nur ein geistliches Tendenzwerk zu sehen, wenn es auch vielleicht seinem Stoff nach in die poesiereiche Abtheilung der Todtentänze gehört. Es wechselt in einer Reihenfolge von etwa 14 — 16 Blättern der Sieg zwischen Teufeln und Engeln an dem Bette eines Sterbenden, bis natürlich den letzteren der glückliche Ausgang verbleibt, wobei sie freilich es nicht sehr genau nehmen, und die auf die Fehler und Todsünden des Sterbenden gegründeten Ansprüche des Teufels mit den Sünden der Heiligen, der Verleugnung des Petrus, der Ausschweifung der Magdalena ꝛc. zu Boden schlagen. — Desselben Meisters „Fides Concubinarum" gehört in die gleiche Reihe.

Wie frühzeitig der Holzschnitt auch politischen Tendenzen gedient, sieht man aus einem Blatt von sehr alterthümlichem Aussehen, auf welchem „Papa" und „Fridericus Imperator" im Kampfe dargestellt sind. Sie stehen nackt, aber gekrönt auf dem Mastbaum eines Schiffes, daran die Staaten des Reichs als Taue und Ruder angebracht sind.

Anhang. Den Papst, unter dessen Füßen ein Rad angebracht ist, beißt eine Schlange, während er nach dem französischen Wappen greift, über welchem der Reichsadler triumphierend schwebt.

Neben diesen und vielen anderen nur, oder vorzugsweis tendenziösen Bilddrucken nimmt sich das „Hohe Lied" (das aus dem Kloster Bittrich in München in das Münchner Cabinet gekommen) wie ein erstes durchdachtes und künstlerisch durchgebildetes Kunstwerk aus. Es war keine geringe Ueberraschung für mich, in diesem schönen und reichen Holzschnittwerk das S. 255 ff. gerühmte Hohelied von Berthold Furtmayr von 1471 in allen Theilen (mit Ausnahme der Donatoren und Wappen) vollständig wieder zu erkennen. Noch mag unentschieden bleiben, welches von beiden — Miniatur oder Holzschnitt — früher sei? Jedenfalls ist hier zum ersten Male eine unmittelbare Beziehung zwischen Malerei und Bilddruck und ein bedeutender Künstler des einen Fachs bedient sich des letzteren zur Vervielfältigung seiner Erfindung. Denn daß er nicht bei seiner „Weltchronik" fremde Holzschnitte nachgemacht, das zeigt die Einheit seiner künstlerischen Conception und des Styls in allen anderen darin befindlichen Bildern, und die in dem zweiten (oben angeführten) noch größeren Werke bethätigte, ausgezeichnete schöpferische Kraft.

Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde der Holzschnitt zu größerer Vollkommenheit ausgebildet. Man fing an, die parallelen Schattenstriche an den Spitzen hie und da dünn zu kreuzen und ging endlich zu wirklichen Schraffierungen über, wie wir sie bei dem Meister mit dem Fisch sehen, der in Wohlgemuths Weise componierte und zeichnete.

Seine vollendete Ausbildung erhielt der Holzschnitt Anhang. durch die allseitige Meisterhand Albrecht Dürers, der uns in seiner 1496 herausgegebenen Apokalypse ein ebenso bewundernswürdiges Denkmal der Xylographie hinterlassen, als es auch in anderer Beziehung, wie wir gesehen, ein Haupthaltpunkt der deutschen Kunstgeschichte geworden ist.

Nach Dürer haben sich sodann nicht nur seine Schüler, sondern alle große Kunstgenossen seiner Zeit, namentlich Hans Holbein, des Holzschnittes zur Verbreitung ihrer Arbeiten bedient. Die „große Frage aber des neunzehnten Jahrhunderts", wie sie Kugler mit richtiger Ironie bezeichnet, ob sie auch selber das Messer an den Stock gesetzt? kann uns hier billig unbeschäftigt lassen. Gewiß ist, daß das Talent des Formschneiders nicht nothwendig mit dem eines Malers zusammenfällt, und daß mancher große Künstler sein Werk in Gefahr bringen würde, wenn er sich an die Stelle des ersteren setzen wollte.

Von Burgkmair scheint es gewiß, daß er des Formschneidens mächtig war und daß er bei den für K. Maximilian ausgeführten Werken, dem „Weißkunig", „Tewrdank", den „östreichischen Heiligen" und dem „Triumphzug", wohl selbst mit Hand angelegt hat. Daneben aber ist es außer Zweifel, daß die Ausübung dieses Berufes Sache einer eigenen Zunft war, die ihre Hauptsitze außer den Niederlanden hauptsächlich in Nürnberg, Augsburg, Ulm und Basel hatte und eine große Zahl selbst berühmter Namen unter sich zählte, wie Hans Lützelburger, der am Todtentanz Holbeins gearbeitet, u. A. *)

*) Als ein besonders instructives Hülfswerk zur Kunde der Holzschnittkunst empfiehlt sich: Holzschnitte berühmter Meister ꝛc.

Anhang.

Aelteste Kupferstiche.

Wenden wir uns nun von der Xylographie zu der Kupferstecherkunst und betrachten wir ihre nach inneren und äußeren Kennzeichen ältesten Denkmale, so stellt sich für die Entstehung und Verbreitung derselben ein ziemlich genauer Zusammenhang mit der Geschichte der Malerei in diesem Zeitraum heraus, so daß sie ihren Weg von den Niederlanden nach dem Niederrhein, von da nach Oberdeutschland, nach Schwaben und dem Oberrhein, nach Franken, Bayern und Oestreich genommen zu haben scheint; nur mit dem Unterschied, daß — während die Malerei auf diesem Wege an ursprünglichen Kräften und Fähigkeiten einbüßte — die Kunst des Kupferstechens mit jedem Schritte, den sie nach Süden vorwärts that, an Vollkommenheit gewann, um in Colmar und Nürnberg einen Blüthen-Glanz und Reichthum zu entfalten, wie ihn die Malerei in Brügge und Gent erlebt hatte.

Aus der Eykischen Schule.

Einige der nach meinem Dafürhalten ältesten Blätter haben ein so frisches Gepräge aus der Eykischen Schule, wie es nicht leicht durch verschiedene Hände und Zwischenzeiten übertragen werden konnte. Dahin rechne ich ein ganz kleines Blättchen mit dem guten Hirten (in dem Münchner Cabinet), und ein anderes: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (ebendaselbst), einfache Umrisse mit sehr spärlichen Kreuzlagen von Strichen am äußersten Rande; ganz vornehmlich aber (ebendaselbst) eine Verkündigung, 4″ 8‴ breit, 5″ 5‴ hoch. Ueber zwei durch eine Säule verbundenen Bogen ruht das Dach; unter dem Bogen links kniet Maria, unter dem rechts steht der Engel; zwei Pro-

in treuen Copien herausgegeben von Rudolph Weigel. Leipzig 1851 rc.

phetenstatuetten sind in der Höhe neben dem Dach ange- Anhang.
bracht. Die Zeichnung steht mit der Feinheit der Empfindung und dem Styl überhaupt dem Johann van Eyk so nah und näher selbst, als die Werke des älteren Roger; die Umrisse aber sind sehr dick, gradlinig in den Gewändern, und haben nur hie und da neben sich kurze, parallele, oder auch spitz oder rechtwinklig gekreuzte Strichlagen. Eine stehende h. Katharina, mit einem Buche in der Hand, die Marterwerkzeuge am Boden (ebendaselbst), weicht nur wenig vom Styl und der Behandlung des vorigen Blattes ab.

Zu den ältesten Kupferstichen der Eykischen Schule rechnet Passavant (Deutsches Kunstblatt 1850, S. 180) folgende 6 Blätter: 1. Simson reißt dem Löwen, indem er auf ihm reitet, den Rachen auf; 2. Die Verkündigung; 3. Maria stehend mit dem unbekleideten Kind im Arm; 4. Zwei mit ausgerissenen Bäumen gegen einander turnierende Ritter; 5. Zwei ringende Männer, Hirtenstäbe, Hut und Mantel am Boden (sämmtlich im Amsterdamer Cabinet); 6. Eine Frau mit einer Jungfrau auf beblümter Wiese (im Dresdner Cabinet). — Einer nur um Weniges späteren Zeit dürften die Apostelfiguren angehören, die immer je zwei unter einem gothischen Baldachin stehen und rechts und links Bandrollen neben sich haben, auf denen Sprüche eingeschrieben sind. Die mehrsten dieser Blätter sind mit blasser Schwärze vermittelst des Reibers oder Cylinders gedruckt. In noch späterer Zeit, nehmlich um 1480, tritt sodann ein Kupferstecher in den Niederlanden auf, der (nach Passavant) ein Verhältniß unter den Berufsgenossen seines Landes einnimmt, wie Memling unter den Malern, und den man

Anhang. Der holl. Meister von 1480. ohne nähere Begründung den „holländischen Meister von 1480" zu nennen pflegt. Passavant (D. Kunstblatt 1850, S. 180) schreibt ihm 51 Blätter im Amsterdamer Cabinet zu.

Wichtiger für die erste Entwickelungsgeschichte der Kupferstecherkunst ist jedenfalls jener Meister, der unter dem Maître aux banderoles. ganz unbezeichnenden Namen des „maître aux banderoles" aufgeführt wird, und in welchem Passavant den Urheber des Figuren-Alphabets lateinischer Initialen erkennt, davon ein vollständiges Exemplar (drei Querfolioblätter) in der Basler Bibliothek, zwei Blätter im Dresdner Cabinet, und ein Fragment des dritten im Wiener Cabinet aufbewahrt werden. Im A dieses Alphabets befindet sich die Jahrzahl 1464. Von demselben Meister, der aller Wahrscheinlichkeit nach der niederdeutschen Schule angehört, rühren (nach Passavant) außerdem folgende neun Blätter her: 1. Die Verkündigung, mit reicher Umgebung und mehren Spruchbändern (im Dresdner Cabinet); 2. Die Familie der heil. Anna, reiche Composition (ebendaselbst); 3. Die Geißelung Christi, oben mit einer Inschrift (ebendaselbst); 4. Die Auferstehung Christi (im Besitz des Hrn. Sotzmann in Berlin); 5. Der h. Hieronymus in Cardinalskleidung, mit dem Löwen, dem er den Dorn aus der Klaue zieht. (Im Hintergrunde kniet er vor einem Crucifix.) Ein Löwe und Kameelköpfe in colossalem Maßstab ragen über den Wald empor. 6. Das Urtheil des Paris. 7. Das Bad der Verjüngung. 8. Der Fechtsaal. 9. Das Glücksrad.

Von den Niederlanden scheint sich die Kupferstecherkunst Am Niederrhein. zunächst nach dem Niederrhein verpflanzt zu haben, obschon wir wenig andere Stiche aus der Gegend haben,

als die dem Styl der Cölnischen Malerschule von 1470 — 80 und weiterhin entsprechen, wie er vornehmlich durch den Meister der Lyversbergischen Passion repräsentiert wird. Der älteste Meister in dieser Gruppe, der lange Zeit für den ältesten Kupferstecher überhaupt galt, ist Franz von Bocholt. Seine Zeichnung ist noch strenger im Eykischen Styl, als die des eben erwähnten Malers; im Stich sind Umrisse und Schattierung genau geschieden. Passavant kennt 64 Blätter von ihm. Sein Zeichen ist F. V. B. Das Hauptblatt von ihm ist das Urtheil Salomonis, 9″ 9‴ hoch, 8″ 2‴ breit. Als das seltenste gilt Lucas mit der Madonna im Dresdner Cabinet. Anhang. Franz v. Bocholt.

Ihm sehr nahe steht der Meister IAM mit dem Weberschiffchen aus Zwoll am Niederrhein (wahrscheinlich Mönch im Kloster Agnetenberg bei Zwoll). Hier tritt der Cölnische Styl, namentlich im klein gebrochenen Gefälte, in der Wahl auffallender Costume und in den etwas niedrig gegriffenen Physiognomien mehr hervor. Man kennt 18 Blätter von ihm, davon das bedeutendste eine symbolische Darstellung des Meßopfers ist. Der Priester kniet in der Mitte zweier Ministranten vor dem Altar, an dessen beiden Seiten sich ein Cardinal, ein Papst und zwei Bischöfe gestellt. Auf dem Altar steht Christus und spritzt aus seinen Wundenmalen Blut in den Kelch und auf die Hostie des Abendmahls. Der Raum über ihm ist mit lauter fragmentarischen Erinnerungen an die Passion ausgefüllt. Die Architektur der Kirche ist von den Cölnischen Kirchen romanischen Styls entlehnt. Im Chorumgang stehen und knieen Andächtige. Die Umrisse sind mit großer Bestimmtheit, ja mit Schärfe gezeichnet, die Schatten durch Schraffierung angegeben, wobei das Bestre- Der Meister mit dem Weberschiffchen.

Anhang. ben sichtbar ist, die Striche der Form entsprechend zu legen.

Israel von Meckenem. Unmittelbar an diesen Meister schließt sich Israel von Meckenem an, der fruchtbarste von allen, da man über drittehalbhundert Blätter von ihm kennt; aber nicht der bedeutendste. Bei ihm stoßen wir nicht selten auf Copien fremder Zeichnungen und Stiche. In seinen eigenen Erfindungen gibt er sich als einen schwachen Zeichner, der wohl gewisse Mängel der Eykischen Schule, namentlich die etwas gestreckten Verhältnisse und mageren Formen Memlings, und zwar mit Uebertreibung, nachzumachen versteht, aber dem Schönheitsinn und der gemüthvollen Tiefe und Wahrheit der Darstellung dieses Meisters fern geblieben ist, ja der nicht einmal die Formen des Gesichts, dem in der Regel, wie breit es auch ist, das Kinn fehlt, richtig zu bilden gelernt. Bei seiner unverkennbaren Leidenschaftlichkeit geräth er darum leicht in Uebertreibungen und Carricatur. Seine Linien sind scharf und doch fehlt es seinen Formen an Bestimmtheit; die Schattenstrichlagen durchkreuzen sich bei ihm nach allen Richtungen, oft vierfach. Eines seiner geschmacklosesten Blätter ist der Tod der „Prinzessin Lucretia", die sich von ihren Hofdamen halten läßt, damit sie sich im Angesicht ihres Herrn Vaters (im Waffenschmuck des 15. Jahrh.) und des ganzen Hofes das Schwert durch das Staatskleid in die Brust stoßen kann. Das schönste seiner Blätter ist die Weiberherrschaft, dargestellt durch eine junge Frau, die ihren gleichfalls jungen, zu Boden gefallenen Mann mit dem Spinnrocken schlägt.

Meister der Schöpfungstage. Noch gehört in diese Reihe der Meister der Schöpfungstage, von dem nur drei Blätter existiren (die Erschaffung der Vögel in Berlin, der Fall Lucifers in

Dresden, und der Ruhetag in Würzburg*), deren alter- Anhang.
thümliches Aussehen aber auf Rechnung seiner geringeren Geschicklichkeit, nicht der Neuheit der Erfindung steht, da er wahrscheinlich um 1485 thätig war.

Eine beträchtlich andere Gestalt gewinnt die Kunst des Kupferstichs in Oberdeutschland. Möglich, daß durch Oberdeutschland. die hier vorzugweis und mit Erfolg betriebene Technik des Holz- und Metallschnittes und Plattendruckes Fertigkeiten gewonnen waren, die der Ausübung der Kupferstecherei zu Gute kamen; möglich, daß überhaupt hier mehr Handgeschicklichkeit vorhanden war, als im Norden, — gewiß ist, daß die Blätter des Meisters E S vom J. 1466 Meister E S. und 67 eine genauere Bekanntschaft mit dem Grabstichel, eine größere Freiheit und Kraft des Striches, eine richtigere und schönere Lage der Linien zeigen, als die gleichzeitigen oder nächstfolgenden Arbeiten in den Niederlanden und am Niederrhein. Daß er Oberdeutschland angehöre, läßt sich u. A. aus dem Blatt im Münchner Cabinet mit Wahrscheinlichkeit schließen, auf welchem eine bayrische Prinzessin (oder sonst eine festlich gekleidete und gekrönte weibliche, vielleicht eine Wappen-Figur) mit dem bayrischen Wappen abgebildet ist. Ein ähnliches Blatt (im Pariser Cabinet) hat das östreichische Wappen. Zudem sind die Sprüche seiner Blätter fast durchgängig in oberdeutscher Mundart geschrieben und letztere vornehmlich im südlichen Deutschland aufgefunden worden. Es gibt deren eine große Zahl, darunter ein Alphabet deutscher Schrift, von menschlichen, thierischen und phantastischen Figuren (zuweilen sehr unanständigen) gebildet, das eine bewundernswürdige Mei-

*) D. Kunstblatt 1851, S. 124.

Anhang. sterschaft der Zeichnung und des Grabstichels zeigt (vollständig im Münchner Cabinet). Andere Blätter, wie der Christuskopf auf dem Schweißtuch, oder der h. Sebastian, nehmen sich mit den kurzgerupften, senkrechten Schattenstrichen und den mannichfachen Verzeichnungen fast wie Versuche eines Schülers aus. Wieder andere, schwach in der Zeichnung, aber im Umriß scharf und bestimmt, charakterisieren sich durch feine, enge Schattenstrichlagen. Im Allgemeinen ist der Eykische Styl beibehalten, bald nur wenig modificiert, wie in dem lieblichen und verständigen, mit feinen, feinen Strichlagen ausgeführten Blatt, Madonna auf der Rasenbank mit Barbara und Dorothea, das von Jan van Eyk selber herrühren könnte; bald nach dem oberdeutschen Kunstsinn, doch nicht mit ausreichendem Verständniß der Natur, in rundliche Formen und niedrig-natürliche Züge und Motive hinüber geführt, wie in dem besonders sorgfältig behandelten Blatte der sogenannten Maria von Einsiedeln, mit dem Pilger und der Pilgerin vor und einem Mönch und einem Engel neben dem Altar, auf welchem Maria mit dem über ihren Schooß schreitenden Christkind thront, über sich auf der Empor, wie auf einem Orgelchor, die Dreifaltigkeit mit einer großen Engelschaar (beide Blätter im Münchner Cab.); oder bei dem „Paradies", wo Gott (in der Gestalt Christi) mit dem Evangelium in der Hand zu Adam und Eva tritt mit dem Verbot, während die Schlange vom Baume der verbotenen Früchte herunter sieht, und viele Thiere aller Art rings herum in Gras und Blumen sitzen; oder bei der Verkündigung, Geburt, Anbetung.

Seine Schüler. Der Meister ES hat mehre Schüler gebildet, deren Arbeiten, zumal wenn sie Copien nach den seinigen sind,

leicht ihm selbst zugeschrieben werden, da sie auch des Meisters Monogramm zuweilen haben. Der Meister der Sibylle, so genannt von einem Blatt mit der Verkündigung der tiburtinischen Sibylle an den Kaiser Augustus von der Geburt Christi, kommt dem Meister ES sehr nahe, ist aber schwächer in der Zeichnung und schattiert seine Gewänder mit ganz kurzen, sich unregelmäßig kreuzenden Strichen. Noch näher dem Meister ES steht der Meister des Kartenspiels, dessen Arbeiten größtentheils jenem zugeschrieben worden sind. Er hat aber noch weniger Formverständniß, als jener, und legt seine Schattenstriche senkrecht. Außer dem Kartenspiel von 52 Figuren gehören ihm noch (nach Passavant, im Dresdner Cabinet) die Anbetung der Könige, die Kreuzigung Christi, S. Georg auf dem Drachen knieend; (im Pariser Cabinet) die unbefleckte Jungfrau; ferner die Grablegung und ein Theil des oben erwähnten, dem Meister ES zugeschriebenen Figuren-Alphabets. Den gleichfalls oben erwähnten Christuskopf mit dem Zeichen ES schreibt Passavant ebenfalls dem Meister des Kartenspiels zu. Dieses letztere befindet sich vollständig und im Original-Abdruck in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien.

Anhang.

Nach dem Meister ES, wenn nicht bereits gleichzeitig mit ihm, und dem Augenschein nach nicht ohne nahe Beziehung zu ihm sehen wir den Maler Martin Schongauer von Colmar eine ausgedehnte Thätigkeit als Kupferstecher entwickeln und mit vollkommener Beherrschung der technischen Schwierigkeiten (des Stichs und Drucks) in bewunderswürdiger Freiheit ausüben. Mit Unrecht, wie aus der bisherigen Darstellung wohl einleuchtet, hat man in Martin Schongauer den Erfinder der Kunst gesehen; aber

Martin Schongauer.

Anhang. den Ruhm, der erste wahrhaft bedeutende, mit einem ganz entschiedenen, alle Vorgänger übertreffenden Talent ausgerüstete Meister derselben zu sein, wird die Geschichte ihm lassen und jede neue Forschung bestätigen. In Bezug auf seinen Styl und dessen Umwandlung auf das früher (S. 192 ff.) Gesagte verweisend, seien hier nur die besonderen Merkmale angedeutet, die ihn als Kupferstecher auszeichnen. In seinen Blättern (für welche er sich des Zeichens MCS bediente) verschwindet allmälig der bisherige scharfe Gegensatz von Umriß und Schattierung, und ist der erstere meist durch beigefügte kurze Strichlagen gemildert; auch sind die Schattenstriche, für die er Anfangs noch die passende Lage und Richtung gesucht zu haben scheint, bald mit sicherem und feinem Gefühl nach der Form gelegt. Rein, fest und energisch ist die Führung des Grabstichels, zuweilen — wohl in früheren Arbeiten — tiefer, als eigentlich nothwendig, so daß die Linien sehr stark sich abdrucken (wie z. B. bei den klugen und thörichten Jungfrauen).

Man zählt ungefähr 120 Blätter seiner Hand. Das früheste derselben (wenn wir Passavants scharfem und gewissenhaftem Kennerauge, das seine Hand darin erkennt, folgen) ist eine Enthauptung der heil. Katharina, in der Bibliothek zu Danzig, „ursprünglich eingeklebt in eine Handschrift der Glossa des D. Holkos zum Liber Sapientium vom J. 1458". Nächst diesem, mir unbekannten Blatt scheinen mir der frühesten Periode des Meisters u. A. anzugehören: Die Flucht nach Aegypten, S. Georg, die Geburt Christi mit einer Engelsgruppe oben im Gemäuer. In zwei sehr figurenreichen Blättern von ungewöhnlicher Größe, 11″ 10‴ hoch und 16″ 4‴ breit, der Kreuztragung, und einer Schlacht zwischen Christen und Sara-

zenen, hat Schongauer wohl die für ihn schwierigste Aufgabe einer gleichmäßigen Durchführung und harmonischen Wirkung zerstreuter Massen glücklich gelöst; die größte Virtuosität aber des Grabstichels an einem Paar gewerblichen Gegenständen, namentlich einem Räucherfaß und an einem Greifen gezeigt. Von zweien seiner Kupferstiche, dem Tod der Maria und der Kreuztragung, sind mir Oelgemälde bekannt, die sehr überredende Zeichen der Ursprünglichkeit haben. (S. S. 196.) Anhang.

An Martin Schongauer schließt sich eine beträchtliche Anzahl talentvoller Kupferstecher, die nicht nur seine Methode und Manier im Stich, sondern auch seine Weise, zu zeichnen, bis selbst zur Uebertreibung nachmachen. Die übereinstimmende Richtung und Ausbildung dieser Künstler berechtigen zu der Annahme einer unmittelbar von ihm geleiteten zahlreichen Schule. Zu dieser gehören wohl vor Allen seine Brüder, Paul, der Goldschmied, und Ludwig, der Maler, von welchem letzteren Kupferstiche mit dem Monogramm L✠S vorkommen, und sein Vetter Barthel Schön in Ulm, den man in dem Zeichen b✠S wiedererkennt. Das Münchner Cabinet hat von diesem Meister u. A. eine Alte mit dem Korb, die einem Krüppel nachläuft; einen jungen Cavalier, der mit seiner Dame Karte spielt; zwei nackte Kinder im Grase; Zeichnungen von festen, scharfen Umrissen mit sehr wenig Schattenangabe. Ob der Goldschmied Georg Schongauer in Basel Kupferstiche gefertigt, ist nicht bekannt. Seine Schüler.

Einer der bedeutendsten Kupferstecher aus Martins Schule ist Meister A G (nach Sandrart Albrecht Glockendon aus Nürnberg, geb. 1432). Das Blatt der Kreuzigung hat er für ein Würzburger Missale 1484 gestochen.

Anhang. Außerdem erweisen sich als Schüler Martin Schongauers die Kupferstecher WAH in seiner Grablegung; IC, der aber nur dem Meister nachgestochen hat; BJR, bei welchem jene kurzen und nach dem Licht zu allmälig weiter auseinander gerückten Striche vorkommen, die zur punktierten Manier führen; B+M, der sehr feine Schattenstriche bei scharfen, deutlichen Contouren hat; VG, bei dem sich eine gleichmäßigere Verbindung von Umriß und Schattenlagen findet; ein Goldschmied Wolfgang von 1477 mit starken, tiefen Umrissen und feinen Schattenstrichen; und mehre Andere.

Mair v. Landshut. Weiter nach Osten finden wir als Vertreter der Kupferstecherkunst in der oberdeutschen Richtung zuerst Mair von Landshut (in Mähren). Seine h. Familie (eine etwa vierzehnjährige Madonna mit dem Kind bei Mutter Anna), die Erzählung von den drei Brüdern, die des todten Vaters Herz treffen sollten, die Geburt Christi (sämmtlich im Münchner Cabinet), erinnern an die Schule Wohlgemuths;

Wenzel von Olmütz. während Wenceslaus von Olmütz mit seinen rundlichen Köpfen und stark vortretenden Gelenkknochen mehr an

Veit Stoß. Schongauer sich anschließt. F✡S dagegen (Veit Stoß) gibt sich als die äußerste Consequenz des fränkischen Styles, mit klein-knittrigem Gefälte, niedrig-naturalistischen Formen und äußerster Unnatur der Bewegungen; aber einem festen Strich mit geübter Hand, der man ansieht, daß sie den Hammer und Meißel neben dem Grabstichel zu führen wußte.

M. Zayssinger. In Bayern finden wir M. Zayssinger um 1496 in München in geschickter Handhabung des Grabstichels nach Schongauers Weise, nur mit größerer Mannichfaltigkeit der Schattenstrichlagen.

Das Verdienst aber, der neuen Kunst die Krone auf-

gesetzt, und ihr mit ebensoviel Talent und Fertigkeit, als Anhang.
künstlerischer Empfindung und Erfindungsgabe gedient zu haben, gehört dem Albrecht Dürer. Seine Strichlagen, Albrecht Dürer.
stets mit möglichster Einfachheit geordnet, schließen sich genau der Form an, und drücken diese, in Verbindung mit einem festen und deutlichen Contour, in der größten Bestimmtheit und Klarheit aus. Er macht bereits einen sichtlichen Unterschied der Behandlung verschiedener Stoffe, jedoch ohne kleinliche Nachahmung von Pelzwerk und Tuch, Holz und Stein, Haar und Fleisch. Seine große Kunst ist, mit wenigen an rechter Stelle und in rechter Lage und Bewegung angebrachten Strichen den Stoff zu charakterisieren. Ueber der Frische und Gesundheit seines Grabstichels vergißt man gänzlich die Mühe der Arbeit, und die Freiheit und Sicherheit des Vortrags macht jede technische Schwierigkeit aus der Erinnerung verschwinden. Man kennt von A. Dürer 104 Blätter, zu denen Dir. Frenzel in Dresden vor Kurzem noch eines gefügt, das aller Wahrscheinlichkeit nach sein früheſtes ist. Es ist 10″ 10‴ hoch und 8″ breit, und stellt die Bekehrung Sauli vor. Saulus sitzt auf dem in's Knie gestürzten Pferd mit weit fliegendem Mantel. Er hat zwei Begleiter, von denen dem Einen, türkenhaft gekleideten, hinter ihm, gleichfalls das Pferd gestürzt, der Andere, vor ihm, seinen Schild wie zur Abwehr über sich hält. In der Landschaft sieht man eine Burg auf dem Berg, Schiffe auf dem Fluß, Bäume am Ufer; oben in flammenden Wolken den Heiland. Noch etwas unbeholfen im Strich und sehr einfach in der Zeichnung dürfte das Blatt in der That Dürers erster Versuch im Kupferstich sein. Mehrer der vornehmsten Blätter aus späterer Zeit ist bereits oben Erwähnung gethan. Zu seinen

Anhang. letzten gehören jene köstlichen Bildnisse aus dem J. 1526, von denen S. 303 die Rede war.

Zu Dürers Schülern und Nachfolgern im Stich gehören vornehmlich Schäuffele, G. Penz (er schreibt sich selbst auf seinem Bildniß „Gregor Peins"), F. Bink, A. Altdorfer (von dem wir vielleicht die ältesten gestochenen Landschaften haben), H. Aldegrever u. m. A. Viele von ihnen entwickeln große Geschicklichkeit, namentlich in der Abrundung der Gestalten und Gegenstände. Doch einen eigentlichen Fortschritt hat die Kunst des Grabstichels in dieser Periode in Deutschland nicht mehr gemacht.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.